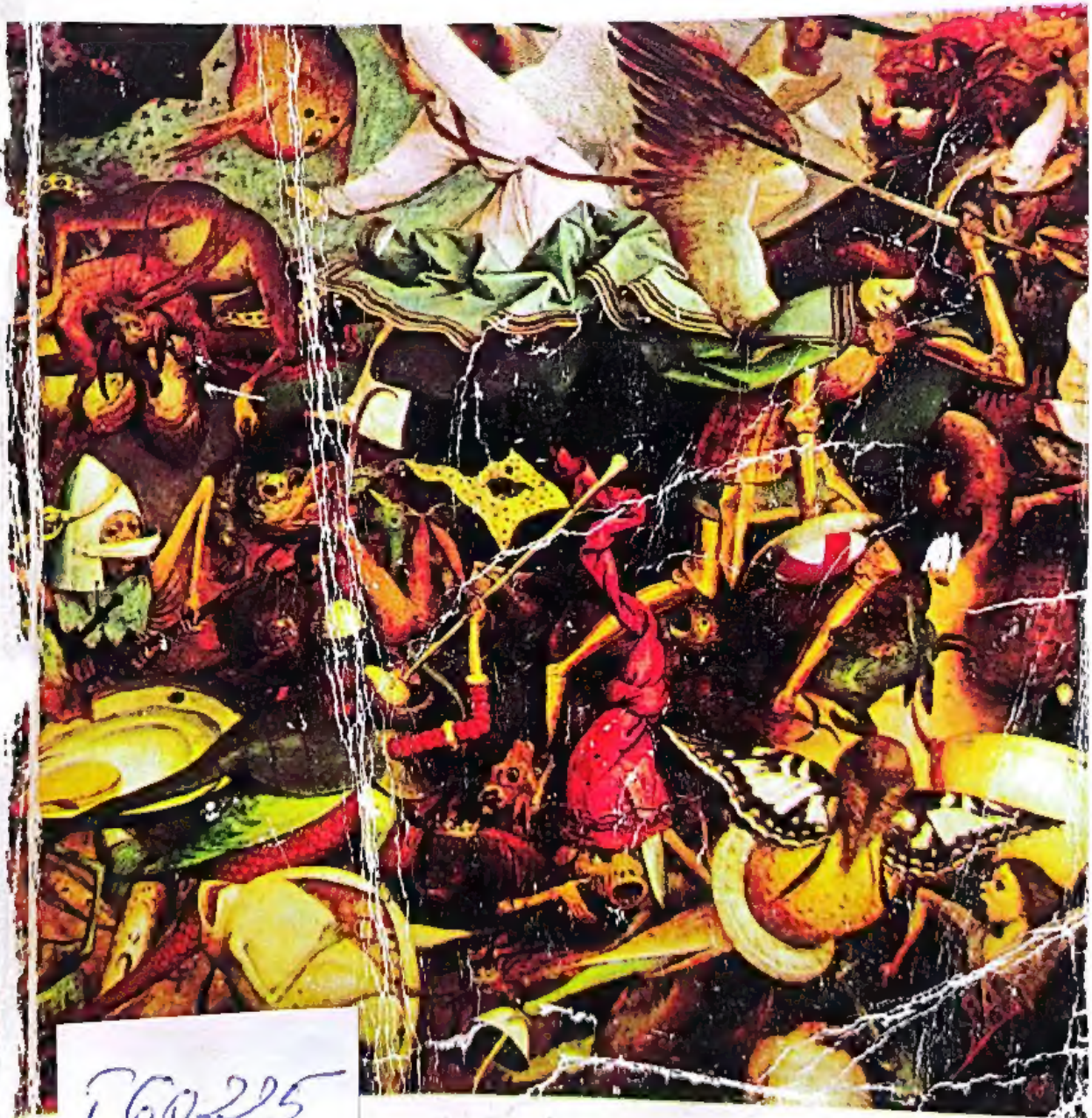


René de Solier

arta
și
imaginarul

60225



160.225

114/229

469729

René de Solier

arta și imaginarul

407.p. ✓

Traducere de
MARINA și LEONID DIMOV

Cuvint înainte de
EUGEN BARBU

Prefață de
ION PASCADI

B.C.U.- IASI

528434



EDITURA MERIDIANE
București, 1978

Editura „Meridiane”, într-o fericită preocupare culturală, continuă publicarea unor cărți legate de Arta fantasticului, din ciclul cărora am să amintesc numai „Evul mediu fantastic” de Jurgis Baltrušaitis, „Lumea ca labirint” de Gustav René Hocke, „Arta fantastică” a lui Marcel Brion și „Cartea labirinturilor” de Paolo Santarcangeli, ca să nu mai pomenim despre interesanta „Misterul Bomarzo” de Hella S. Haasse și, de asemenea, scoaterea de sub teascurile tipografiilor a volumului „L'art fantastique” de René de Solier în versiune românească. Nu știu câte noutăți va oferi celor ce au urmărit serialul „Editurii Meridiane” pe această temă, poetica și eclectică pledoarie a autorului susnumit, dar vă asigur că merită atenție. Putem să nu fim de acord cu o anumită lipsă de logică a expunerii, cu stilul mozaical de antologie a celor mai frumoase idei găsite la alții, dar trebuie să dai autorului în cele din urmă și partea leului.

De unde, mai întâi, această concentrare de atenție asupra artei fantasticului în toate domeniile: de la pictură pînă la muzică, de la arhitectură pînă la literatură? Probabil că veacul nostru utilitar, care a uitat detaliul, taina, meșteșugul și merge numai pe funcționalitate, resimte de la o vreme nevoia barocului, a amănuntului poate inutil, dar semnificativ. Dintr-o delicioasă perversitate s-a mers și mai departe: lentila fotografică a desco-

perit în frescă semnificații secrete, ascunse în colțuri obscure. De aici vânătoarea de suprasens, de descifrare. Există într-un film binecunoscut de toată lumea: Blow-up, o scenă ciudată care aminteste de observația lui Caillois din celebra sa carte „Au coeur du fantastique”, tradusă și tipărită, dacă-mi aduc bine aminte, de aceeași Editură „Meridiane” asupra tabloului „Ambasadorii” de Holbein, unde apare un corp inexplicabil la picioarele personajelor, încărcat de un sens enigmatic. În filmul amintit, la copierea unei fotografii în baia de oxizi, ce nu se percepuse în realitate, apare: un personaj sau ceva, de unde declanșarea unei anchete pentru că de fapt acel Ceva aproape neidentificabil era corpul unui om ucis care dispăruse. De ce am evocat toate acestea? Pentru că tehnica artei fantastice mi se pare că de la un asemenea detaliu pornește, de la tehnica unei fotografii mișcate, de la ruperea logicii lucrurilor printr-o ușoară abatere. Lucrul e valabil și în gravitație, în grădinărit, în perspectivă, în arhitectura să zicem a Sagradei Familia a lui Gaudi, pe care o invoc mereu pentru că mi se pare cea mai tulburătoare dovadă a fan-teziei umane. Să fim însă mai expliciti. Un corp astral de îndată ce pierde traiectoria firească, de-viind cu un singur milimetru, se înscrie într-un alt destin cosmic, perturbând armonia prestabilită a Universului. Luați un cuvânt banal și dați-l tipografului care-l va culege din greșală cu o singură literă greșită și se naște un vers surprinzător. Mărturisesc că mi se întâmpla ca atunci când scriam Istoria polemică a literaturii române, capitolul „Poezia română contemporană”, la transcrierea vreunui vers să greșesc la mașina de scris, bătând o altă literă, din grabă, care se dovedea de o încărcătură surprinzătoare, dând alte valențe cuvântului respectiv. Nici pînă azi vreun poet astfel corectat, n-a protestat, pentru că, la rîndul meu alegeam erorile cele mai profitabile. Efecte puternice se nasc în pictură din anumite degenerescențe ale culorii sau pur și simplu din ignorarea perspectivei elementare. Sătui de realism, de asemănări ce mergeau pînă la cele mai mici detalii, adevărații

maestri denaturau un mic detaliu, care deodată naște o stupoare admirativă la privitor. În arhitectură sunt cunoscute „îngroșările” sau „subțierile” voite pentru a se crea suplețe unor clădiri altfel greoaie. Linia strîmbă ajută de fapt ideea de perfecțiune și în muzică surpriza contrapunctului pune mai bine în valoare ideea muzicală. Arta fantastică se naște deci, de regulă, dintr-o aberație care tulbură. Autorul cărții pe care o prefătez ne amintește că în fantastic găsim ecoul terorilor pe care individul și le surprinde mai ales în singurătate, în momentele cînd se simte în insecuritate, reamintind „drumul misterios unde frica pîndește la fiecare pas” al lui Breton. René de Solier vorbește despre maleficul din artă și gîndire, care ia diferite forme, al măștilor conștiinței cînd ele cad și omul rămîne singur, de oroarea de vacuum pe care o simțim de cîte ori descoperim tărîmuri nestabilite geografic în care unii cercetători au văzut nevoia de cuceriri a hoardelor barbare. Se merge și mai departe, la angoasa individului suprasaturat de civilizație, individ supus presiunii semenilor săi (agorafobia), cînd nevoia de liniște devine imperioasă, dar naște o altă frică: față de liniște, sentiment creat de lipsa de comunicare, de care s-a făcut atîta caz în literatura ultimilor ani. Noaptea, ca și pădurea, naște la om spaima în fața unor fantasme multimilenare. În natură poți fi la fel de neajutorat ca pe mare, și atunci absența unor inși pe care-i dorești te silește să populezi golul cu ființe care dețin puteri extraordinare. Sînt invocate tablourile „Melancoliei”, unde suita e completată cu cîini saturnieni care dormitează sau mor de urît. Mitologia ar fi deci o nevoie de complement a realității: bordeiul sau barca în care plutești pe ape („apa e materia disperării”, spunea atît de frumos Bachelard) nu te apără de demonii din jur care se constituie în adevărate panteonuri de „puteri supranaturale”. Desigur a contribuit la aceste spaime și religia și credința că undeva în spațiul ceresc, de la nașterea omului pe pămînt, există ființe tutelare care se mînie și pedepsesc și care trebuie îmbunate.

7 Odată cu nașterea ideii supraviețuirii sufletelor, im-

periul celor ce ne părăsesc, dar veghează asupra noastră, a proliferat extraordinar. Au apărut duhurile, bune și rele, protectori și răuvoitori, de aici un adevărat comerț al „îmbunării” și iată-ne și în fața industriei religioase, care lucrează neostenit cu armele ei în care intră literatura, arhitectura, muzica, pictura și ceara de lumânări, mașinile teatrale lucrând și ele la crearea de spectre, fantome și așa mai departe. Dar nu în sensul acesta trebuie privită arta fantastică. Ea, această artă, de fapt nutrește nevoia de vis a omului, nevoia de a înfrumuseța existența sa care devine ostenitoare prin repetiție și lipsă de surpriză. Același Bachelard spunea că visul este cosmogonia unei serii. În fiecare noapte cel care visează reîncepe lumea. De aici sborul oniric, „corectarea” existenței cu dimensiuni și culori inimaginabile de cel mai adesea ori, decepția născută din confruntarea cu realitatea și stabilirea schizofrenului în vis, el preferând irealitatea unei realități care-l constrânge și-l umilește. Ideea că Natura și Individul nu se află în stare de pace niciodată nu e deloc nouă și autorul acestei cărți nu-și propune s-o desmintă sau s-o sporească la proporții mari. El amintește numai ceea ce îndeobște este cunoscut. A te apăra de malefic înseamnă să înveți instrumentele acestei defensive; de unde ierburile ce trebuiesc culese pe lună, inelele binefăcătoare care alungă spiritele rele, lăcașuri solemne unde statui de sfinți și icoane fugăresc prin prezența lor duhurile rele. Nici literatura nu e ocolită, apar descîntecele care în naivitatea lor ajung pe tărîmul poeziei aproape fără voie. Iată deci cum trebuie privită această artă a exagerării, a neînchipuitului, a surprinderii lucrurilor pe care nu le știm destul de bine, ca pe niște frumoase basme care ne-au mîngîiat copilăria. Amintiți-vă peria care devenea pădure pentru a-l opri pe Smeu (citește Răul), amintiți-vă oglinda care se făcea un lac uriaș pentru a sili Balaurul să înoate, deci să întîrzie, sau gresia care creștea cît un munte inaccesibil. Încărcătura artistică a acestor gesturi rituale, preluate din legende, nasc prin consecințe lucruri și mai tulburătoare: apar grădinile care sînt astfel construite (în formă de labirint), încît spiri-

tele rele să încurce potecile, să nu mai aibă ieșire, deși regula labirintului e alta.

Arta fantastică este născută și din contrastul lumină-întuneric, din ceea ce se presupune a fi neștiut, acoperit de complicitatea astrelor, a pădurilor sau adâncurilor. O pădure este tot atât de insondabilă ca și Oceanul, explorarea făcându-se în cazul codrului pe orizontală, iar a adâncurilor pe verticală. Cerul, care pare la prima impresie un spațiu deschis, s-a dovedit la cercetări mai puțin sumare un spațiu întunecat, la fel de misterios ca o mină părăsită. De unde multiple speculații, mai ales mistice: acolo ar bîntui cei morți, judecătorii neobosiți ai celor vii și vînătorii morții, care te ochesc din oceanul astral, te îmbolnăvesc sau îți iau mințile numai printr-o rază care odată declină. Dar nu numai individul este supus acestei presiuni a unor lumi ce există fără voia noastră și pe care numai o simțim. Dacă cei duși se întorc și ne persecută sau ne fac bine, există și fantome de orașe, cum scria Marcel Brion. Sînt invocate, cum știm, delirurile din deșert, acele oaze ce apar celor însetați cu toată mirifica lor promisiune. Vizionari ai picturii au „văzut” cetăți de mult înghițite de cutremure și le-au desenat. În literatura sud-americană, mai ales, apar sate care au fugit din vatra lor și, ca niște nave astrale, s-au reîntemeiat fără ca nimeni să știe cum. Iată, mai încoace, literatura farfuriilor sburătoare vorbește despre nave înghițite de instrumente celeste venite din alte lumi pentru a fi studiate, de vapoare și avioane absorbite de oceane lacome care odată se ridică din condiția lor și devin apocaliptice ființe ce răpesc mijloacele noastre firave de transport. Un scriitor, l-am numit Marquéz, ilustrează ideea de destrucție a timpului — care e o idee foarte veche de altfel, idee în care anul este clipă și veacul, un biet nefericit decalaj diurn de cîteva ore.

Cu asta nu este spus totul: mergînd mai departe, noi, de fapt, nici nu existăm, sîntem visați, trăiți de altcineva. Un ciclu istoric se poate des-
9 șăsura cu ușurință în timpul visului Magilor, lu-

mea de fapt este numai o Idee; un ou poate fi matricea universală, pîntecul mamei, miezul unui labirint din care încercăm mereu să ieșim și în miezul căruia ne reîntoarcem mereu. Avatarul este un semn al fantasticului: am fost animale sau împărați, copaci sau pești, o stea și chiar un drum. Nu există nici o logică în ceea ce ni se întîmplă. Am mai văzut unele peisaje pe care le vedem pentru prima oară. Amintirea unui vis devine realitate care te persecută, ceea ce a imaginat creierul nostru obosit de impresii de lectură sau de călătorie devine un lucru familiar. Sîntem la rîndul nostru victima iluziilor altora, de fapt sîntem văzuți altfel decît sîntem în realitate, ni se împrumută calități și defecte pe care nu le avem. Chiar lumea în care trăim o vedem altfel decît ceilalți, în funcție de circulația sîngelui, de starea psihică sau de indispoziții trecătoare. Psihanaliștii au făcut din pîntecele matern o grotă către care mereu tindem, nevoia de sbor a omului nu este decît desprinderea de cordonul ombilical pe care ființa noastră îl poartă tot timpul, subconștient. Termenul prenatal pregătește drumul labirintic al vieții, plin de obstacole, de întortocheri, chiar psihologii complicate în care unii autori au excelat, neștiind că poate o naștere grea le-a complicat viziunea asupra vieții. „Fantasticul stabilește celălalt versant al naturii, unde ordinea normală a lucrurilor e mereu dată deoparte, contrazisă”, scrie René de Solier. „Arta fantastică e o istorie a actului magic, a temerilor și putinței de a crea. Fantasticul folosește pentru asta un drum oblic, al hibridului, pentru a stabili un raport între om și extraordinar.”

Volumul pe care-l deschid este frumos ilustrat, cel puțin în ediția lui franceză, și argumentele sînt luate din marii pictori, între care Bosch și Bruegel își au locul de cînstă, cum mi se pare foarte firesc. La acești doi uriași ai penelului, autorul descoperă o libertate a actelor pe care existența reală a timpului lor nu o permitea. Asta și explică dimensiunile mici ale unor opere în care detaliul de fapt ascundea, epigramatic, ceremo-

nialul deloc sacru al unor vieți destul de lumești. Ne aflăm, cum scrie Solier, în fața unui univers opulent, un univers al războiului, mizeriei și uciderii. Tentațiile și suplicațiile coexistă și Menestre-lul în colivie nu mai are nimic nenatural. Uni-versul este corcit, amestecat, maimuțe și oameni laolaltă cu broaște și monștri dezgustători, iepuri și caracatițe, fluturi și pești în același regn, ani-male care au trompe și ghiare, aripi și coarne, larve lascive, cu ochi pe fese ca niște lanterne ale păcatului. La Bosch, maniheismul imaginii ajunge la proporții scandaloaase, gîndesc eu, pentru timpul său. Omul — animal înaripat — în același timp, ilustrînd dubla lui fire, de tîrîtoare păcătoasă și de svîcnire către ideal, în el coexistînd și binele și răul într-o ciudată alchimie. Și într-o astfel de libertate, trecerea de la un sex la altul devine posi-bilă, individul poate fi hermafrodit, poate trece de la starea de om la starea de animal, cum cui-va i se pare că cu ajutorul artei fantastice constela-țiile pot fi socotite resturile minerale ale unor luxuriante vegetații mitologice, sufletele pot să fie la rîndul lor stele și cifrele să explice idei cos-mice, hieroglifa ascunzînd la rîndul ei sensuri obscure, pline de o încărcătură magică. Libertatea de transport între existența telurică și cea astrală naște atunci calendare, o știință a magiei nume-rică și alfabetică de unde posibilitatea ca un număr să poată fi citit și ca un cuvînt (vezi grecescul „Abraxas”, egal cifra 365; iar în alte travestiri, Soarele să fie Leu sau Șarpe sau chiar o figură umană).

Ce sînt, scrie autorul acestei cărți, turnurile, ziguratele, coloanele, obeliscurile, cariatidele, tro-fee, stîlpii decît reprezentarea unei aspirații către absolut, o tendință de a uni realitatea pămîntului cu a cerului? Și întorcîndu-se spre epoca noastră, René de Solier ni-l amintește pe Chirico, și el autor de tablouri fantastice: „Toată nostalgia infinitu-lui se relevă în noi în spatele preciziei geometrice a locului”.

Cum nu vreau să rezum cartea pe care o s-o citiți mai cu nerăbdare decît rîndurile acestea de început, 11 vreau să mă întorc la ideea că trebuie să legăm

arta fantastică de basm, de acea fericită inven-
țiune a sufletului omenesc care transportă dorința
față de irealizabil în vis. Am avut fericitul prilej
în anul trecut de a vizita Creta, alegînd Knossosul
pentru o incursiune în lumea mitologiei grecești.
Palatul regelui Minos, Dedalul, prezintă ruine bine
întreținute, în care arhitectura este mistificată dis-
cret, dar impresia de loc din care nu poți ieși nu
se ivese nicăieri. E vorba mai curînd de un palat
care la vremea aceea putea să impresioneze prin
numărul mare de încăperi, toate foarte mici, prin
complicația scărilor ce duceau la cîteva nivele,
lucru remarcabil la acea vîrstă a omenirii; dacă ne
gîndim bine, restul a făcut-o timpul, cu legendele
lui, și poate și pictura surprinzător de abstractă
în care mă isbesc. Grădinile stilizate, privite din
sbor de pasăre, aducînd cu semnul infinitului, al
cifrei Opt, atît de asemănătoare cu Grădinile pic-
torului Ion Gheorghiu, care nu e străin de aceste
afrescuri. Și pentru că nu vreau să-l nedreptățesc
pe pictorul român, trebuie să spun că la Knossos
domnea și Picasso printr-un superb taur pe care
jucan acrobați și o minunată Dansatoare ce te
trimitea la Matisse. Unde mi s-a părut mie că
fantasticul se instalase în viziunea pictorului de
la Knossos? În acel aer depersonalizat al femeii
care avea ceva mecanic în mișcarea sugerată, foarte
aproape de ceea ce va face mai tîrziu pictura mo-
dernă. Fantastic era mi se pare și locul ales de
regele Minos, o incintă într-un peisaj pietros, as-
cuns, în care totul probabil că înspăimînta la ve-
dere. De unde ideea că fantasticul se naștea la
Knossos din compensație: prin absența vegetației;
de unde halucinația soarelui în ariditatea solului
și posibilitatea de a popula tot acest loc cu himere.
Hocke, de altfel, vorbea despre labirinturi ca
despre opere care intenționat trebuie să provoace
stupoare. În ce privește Opera lui Dedalus, aici
cred că e vorba mai degrabă de grandomania arhi-
tecturală care creea senzația de spaimă și nemai-
văzut, decît de o complicare a drumului într-un
spațiu închis, deși dominantă în labirint este crip-
tografia care are totuși o deslegare (citește ieșire).

La Knossos, Cantitatea creea fantasticul, numărul mare de încăperi, nu atât hieroglifa construcției care, privită azi pe un plan detaliat, te pune într-adevăr pe gânduri. Adăugați la toate aceste lucruri senzaționale și legenda că într-un loc secret al palatului stă ascuns Minotaurul, că hieroglifa veghează locurile. Mergînd și mai departe, Mircea Eliade a tradus ideea de labirint prin călătoria către sine pe care o face omul, drumul ocolit spre centru, spre perfecțiune. Traduceri în simboluri ale ideii de labirint? Firul de aur al lui Platon, lanțul de aur al lui Homer. În versiunea lui Marsilio Ficino, lumina este lanțul care unește Universul (vinculum universi). Hermes Trismegistul credea că cosmosul este țesut ca un veșmînt abstract, cuvintele și numele fiind nodurile acestui vestmînt. Zeul indian Indra desleagă taina enigmaticului nod de la Susna, ideea e reluată de Dante, Taina, Dumnezeu fiind simbolizat prin noduri străni. Dar Leonardo ce făcea? Nu desena și el noduri? Hocke amintește și pe Arcimboldo cu străniile sale portrete încifrate. Dar tablourile antropomorfe, ce sunt dedicate celor ce trăiesc în cer și care pot să vadă de la înălțimea vulturilor un uriaș dormind pe șapte dealuri printr-o fericită modificare a peisajului care este corectat ici și colo? Oglinda nu devine și ea un labirint tot printr-o aberație a undelor sale? Gîndiți-vă numai la acele ciudate oglinzi de circ care transformă oameni uriași în pitici și pe grași îi face siluete demne de Giacometti. Lumea lui Kafka nu e și ea o lume labirintică, fantastică, prin transmutații ale ființelor? Măgarul de aur, Divina Comedie, Criticonul, unele poezii ale lui Jimenez sau Garcia Lorca, Labirintul lui Borges sau lumea mirifică a lui Marquéz nu sînt cu toate complice? Gongora nu îl naște pe Eluard, Villiers de l'Isle Adam pe Mateiu Caragiale, cu complicitatea și a lui Barbey d'Aurevilly? Golem și Leul dedicat de Leonardo unui Ludovic nu sunt rude bune cu heliadele, frumoasele femei de aur care cîntau? Aristotel descrie o Venus automată care e strămoașa mașinilor noastre cibernetice. Dar mașinile de ascultat (urechile) lui Athanasius Kircher nu au prefațat cu mult timp înainte

Afacerea Watergate? In China am văzut ceva asemănător într-o curte circulară, care conducea șoaptele curtenilor pînă în urechile unui bătrîn împărat. Dar urechea lui Dionysos din Siracusa nu era ideea în nuce a aparatelor de ascultat din secolul nostru? Iată cum lucrurile cele mai misterioase, scrie Hocke, capătă un aer divin. Ce sunt mașinile de metafore decît niște idei fantastice? Metaforele arhitecturale geniale citate de același autor (Hocke) sînt: Casa scării, construită de Vignola în Palazzo Farnese de la Caprarola, Sala hipostilă fictivă a lui Borromini din Palazzo Spada de la Roma sau Pădurea sacră de la Bomarzo. Adăugați la asta grădina Guell din Barcelona a lui Gaudi și chiar unele case de locuit ale aceluiași. La Dali, ca și la Max Ernst, afirmă Solier, se găsesc urme ale fantasticului și-i dăm dreptate: autorul Lumii ca labirint ne mai amintește și „pianul culorilor” al lui Arcimboldo. Monsiè Desiderio fraternizează peste vreme cu Brauner sau Dubuffet, Picabia cu Chagall, Clerici cu mai noul pictor Ludovico de Luigi care, spre deosebire de primul (care prevestește pierirea Veneției prin absența apei), descrie pe pînză o Cetate a Dogilor scufundată, înghițită de lagună, palatele rămînînd aproape întregi, devorate de scoici sau de vegetația marină, viziune senzațională pe care v-o recomand.

În sfîrșit mai trebuesc amintite trucurile anamorfozelor, și ele născătoare de fantastic prin deformarea unui element, ilustrate în volumul cu același nume, apărut tot la Editura Meridiane, sub semnătura lui Baltrušaitis și în care găsim, printr-o detaliere fotografică, Emblema Morții din tabloul Ambasadorii al lui Holbein, cu care am și început această sumară Prefață, ce vrea să semnaleze încă o carte: e vorba de cea a lui Solier, dedicată acestui teren fertil în poezie, cum e domeniul fantasticului, născător de mari poeme și opere de artă, care au tulburat de-a lungul multor ani imaginația omenească.

EUGEN BARBU

REAL, IMAGINAR ȘI FANTASTIC

S-ar părea că natura operei de artă pune teoreticienii în încurcătură, ceea ce ar și explica numeroasele atitudini existente în definirea ei: pentru Platon arta este o umbră a umbrelor, pentru Hegel o întruchipare a ideii absolute, pentru Benedetto Croce intuiție și expresie, pentru Georg Lukács o gamă a mimesis-ului ca reflectare a realului, iar pentru Tudor Vianu un produs superior al muncii omenești, de natură areală, fictivă.

Înșiruirea opiniilor despre artă ar putea continua, evidențiind o mare diversitate de poziții, viziuni istorico-estetice și explicații posibile, dar o cercetare atentă ar descoperi că toate pornesc de la mult discutata relație a realului cu imaginarul, iar în cazul acestuia cu fantasticul.

Lucrarea lui René de Solier despre arta fantastică, care se bucură de prestigiosul cuvânt înainte al scriitorului Eugen Barbu (el însuși maestru al universului fantastic în *Princepele*) emite la rândul ei o ipoteză asupra acestei relații: „o parte importantă a vieții imaginilor s-a născut în mod cert în jurul ideii de teamă și de ostilitate a elementelor. Tot ce a provocat teamă pare să fi fost reprezentat. Omul a dat formă «demonilor săi», forțelor care i-au fost ostile”. În această formulare, arta fantastică apare ca utilizând imaginile care întruchipau teama față de ceea ce este necunoscut, ostil, dominând individul și viața lui

15 reală, deci ca o încercare imaginară de a reconsti-

tui și întruchipa în forme concrete, palpabile, tot ceea ce apărea sub stăpînirea nopții conștiinței ca necunoscut, înfricoșător, neliniștitor. Este aici implicată o explicație psihologizantă asupra relației realului cu imaginarul care, deși limitată și insuficientă, nu este lipsită de un simbul de adevăr, iar meritul lui Solier constă în încercarea de a decoda originile, simbolistica și formele pe care o atare artă le îmbracă.

X Înainte de a încerca să descifrăm specificul stilistic al fantasticului, considerăm însă necesar să clarificăm conceptul de imaginar artistic însuși. Dacă sînt puțini aceia care identifică imaginarul cu realul ca atare și majoritatea gînditorilor sînt de acord asupra naturii spirituale a artei, divergențele încep cînd se încearcă o formulare a legăturilor ei cu viața, cu realitatea. Artă se construiește din sine însăși, spun unii, singura ei realitate este de natură fizică, deci nespecifică, afirmă alții, referindu-se de fapt doar la „suportul” material, formal, al operei, în timp ce — de pe o poziție opusă — se neagă nu odată intervenția imaginației, a fanteziei creatoare, afirmîndu-se că, prin artă, ne aflăm doar în fața unei copii de tip fotografic.

Erorile sau lipsa de relevanță a unor asemenea poziții își au rădăcina, credem, în incapacitatea acestora de a surprinde unicitatea artei ca o construcție sui generis a geniului uman. Originile artei se află în realitate, izvorul ei de inspirație îl constituie pînă la urmă viața, existența operei dobîndește un statut social-estetic real, finalitatea ei privește în ultimă instanță ecourile, rezonanța ei afectivă, dar cu toate acestea artă este un produs al spiritului, o compoziție imaginară expresivă care trăiește socialmente prin intermediul conștiințelor și urmărește modificarea, modelarea acestora. Adevărul este că nici cea mai îndrăzneată și inovatoare imagine ideală nu poate să nu încorporeze datele realului, că nu putem să construim cu mintea nimic care să facă abstracție totală de orice experiență sau contact cu viața, că cel mai fantastic produs artistic se raportează, fie și prin 16

negare, la ceea ce există sau la ceea ce ne imaginăm că ar putea exista.

Destinul aparent ambiguu al artei își are izvorul în faptul că esența umană — ca totalitate a relațiilor sociale, cum o definea Marx — se obiectivează în produsele ei, că „autodezvoltarea spiritului”, spre a folosi un termen hegelian, nu înseamnă pierderea contactului cu realul, chiar dacă accesul la real este mediat, indirect, trecând prin conștiința creatorului, ca și a receptorilor creației sale.

Se spune îndeobște, pornind de la teoria leninistă a reflectării, că arta este și ea reflectare a vieții, dar poate formularea mai exactă ar fi aceea că ne aflăm în fața unei „reflectări a reflectării”, adică a unei duble imagini a realului, pentru că „oglanda” realului se combină cu viziunea, concepția și fantezia artistului și se modifică, se construiește a doua oară în conștiința fiecărui dintre receptorii săi. Reflectarea inițială este voit modificată și modelată apoi în conformitate cu legile ramurii, genului sau speciei în care se încadrează opera respectivă, ceea ce face din ea un produs cultural și nu natural sau pur obiectual, opera nemulțumindu-se să se prezinte ca atare, ea cuprinzând semnificații dintre cele mai diverse, care vizează în ultimă instanță configurația realului, a omului și universului.

Normele și legile istoricește constituite ale fiecărui tip de reflectare artistică intervin deci ca un filtru modelator, ceea ce nu înseamnă cătuși de puțin că presiunea realului, a vieții, nu-și exercită în ultimă instanță rolul de punct de pornire și referință, dar creează activității creatoare, în planul imaginarului, un cadru spiritual de desfășurare, care transformă reflectarea dintr-o simplă „redare” într-o transfigurare a realului. A aplica direct criteriul recognoscibilității realului într-o construcție de factură imaginară, este de aceea simplist; nouă ni se pare mai potrivit a vorbi despre o corespondență de sensuri ale celor două planuri (acceptând și aici posibilitatea unei extrem de complicate legături între ele).

Bunăoară, pictura clasică a unui Nicolae G. G. nu este în acest sens o simplă imagine a țaranului român în diferite ipostaze, ci presupune o viziune asupra lumii și vieții propriie autorului ei; viziune care s-a întruchipat în operă atât după legi artistice generale, cât și după norme ce-i sînt proprii și care ne pun în fața unei structuri plastice cu totul originale. În același fel, oricît ar fi de bogată documentarea autorului unui tablou istoric sau al unei statui, acestea reprezintă în mare măsură o alegorie, ale cărei semnificații contemporane și valoare artistică nu se pot reduce la fidelitatea lor față de real, ci se constituie pornind de la expresivitatea semnificațiilor transmise într-o construcție personală și folosindu-se de o „sintaxă” plastică personală. Realul nu intră aici ca simplu material, pentru că adevărul unor opere de acest tip îl dă tocmai corespondența de sensuri dintre viață și artă, trecută prin filtrul conștiinței, al subiectului creator. Și mai complicate sînt lucrurile în cazul picturii non-figurative, al cărei statut artistic se întemeiază pe funcțiile nu doar referențiale, ci și expresive, ale limbajului; dar implantarea plasticii în real trebuie căutată nu pur și simplu în țesătura ei de imagini, ci și în replica pe care o dă vieții în calitate de produs „artificial”, aparent gratuit, dar care de fapt se înscrie într-o tablă specială de valori, cu un statut și o funcție social-artistică anume, jucînd un rol specific în acțiunea de modelare a conștiințelor.

Poate fi însă vorba de prezența realului ca atare în muzica neprogramatică sau în pictura non-figurativă, altfel decît prin prezența fizică a sunețelor sau culorilor? Cred că trebuie să distingem între planul intrinsec și cel extrinsec al relației real-imaginar în artă. Sunetele sau culorile nu reprezintă muzică sau pictură prin simpla lor prezență fizică, ci numai în măsura în care, prin compoziția lor, fac aluzie, oricît de indirectă, la ceea ce este în afara lor, adică nu se mărginesc să se prezinte pe sine, ci re-prezintă, trimit la altceva decît la ele înseși. Acest „altceva” este tot de natură imaginară, dar prin intermediul imaginarului, reprezentat de o construcție formală con-

vențională, se exprimă stări de spirit, atitudini care provin sau trimit tot către uman, către real, chiar dacă adesea calea este mediată, ocolită.

Există însă și un plan extrinsec, „transcendent”, al relației dintre real și imaginar, care privește atît nevoia care a dus la crearea operei, cît mai ales destinul ei ulterior, care nu poate fi rupt de viață, fiind în mare măsură chiar reglat de ea. Ținînd seamă că arta, atît în creația cît și în receptarea ei, constituie o necesitate socială specifică, profund legată de nevoia însușirii și transformării realului potrivit unor imperative sociale, ale exigențelor concret-istorice ale omenirii, că evoluția artei și însăși existența operei de artă pe scara valorilor umane (estetice, sociale, etice etc.) exprimă realitatea socială într-un anumit moment al ei sau în dinamica sa contradictorie, că finalitatea umană a artei este una dintre trăsăturile sale distinctive, putem spune că prin artă ne aflăm tot într-un univers „real”, în universul omului, în nici un caz într-o lume „absolută”, a unui „spirit pur”.

Operele de toate tipurile dobîndesc o „existență socială”, trăiesc în, prin și pentru oameni, deci sînt implantate în viață, fac parte din ea. Realul și imaginarul nu sînt deci, în cazul artei, poli ireductibili, cu toate că a confunda planurile reprezintă o greșeală nu doar teoretică, dar și practică. Spectatorii care au luat-o la fugă, atunci cînd într-unul din primele filme li se înfățișa pe pînză o locomotivă apropiindu-se de ei, erau lipsiți nu numai de orice experiență cinematografică, dar în genere de detașarea pe care contemplarea imaginarului o presupune, după cum cititorii care udă batistele de atîta plîns în fața unui roman lacrimogen sau a unui tablou „emoționant”, „patetic”, confundă emoția artistică cu cea cotidiană.

Pornind de la real, dar avînd o relativă autonomie față de acesta, imaginarul se întoarce asupra realului atunci cînd — prin intermediul conștiințelor — schimbă oamenii și contribuie la modificarea existenței însăși. În perspectiva relației

19 realului cu imaginarul, ca și a independenței rela-

tive a acestuia din urmă, se pune întrebarea care este, în acest context, locul fantasticului. Este el în afara acestei relații și a sferei celor două concepte discutate sau se integrează — cu specificitatea sa — în acest cadru conturat? Pornind de la faptul că în genere opera de artă este o convenție, un produs spiritual de natură areală, apare evident că arta fantastică nu iese din acest cadru, deși reprezintă, așa cum se exprimă sugestiv René de Solier, „o a treia lume”, deci un univers imaginar, a cărui legătură cu realul pare mai indirectă decât în cazul oricăror altor categorii stilistice. Artă fantastică, oricât de șocantă ar fi prin insolit, bizar, neașteptat, extraordinar, straniu, permite totuși pînă la urmă recunoașterea felului în care elementele realului au fost deturnate, modificate în mod ciudat, combinate nefiresc, răsturnate paradoxal pentru a da imaginea artistică derivată, dacă reușim s-o „decodăm”, să reconstituim sursele obscure și enigmatice de la care a pornit.

Considerațiile teoretice ale autorului acestei valoroase lucrări — poate una dintre cele mai reprezentative pentru categoria citată — încep dintr-o perspectivă oarecum unilaterală, pe care, din fericire, analiza concretă a operelor a peste 300—350 de lucrări plastice ajunge să o infirme și să o completeze, oferind în final o imagine mult mai bogată și mai corectă a categoriei de fantastic decât cea inițială. Astfel, dacă la început se pare că imaginile fantastice au ca singură sorginte frica, noaptea, neliniștea, ostilitatea mediului, lumea umbrelor, misterul ezoteric, superstițiile, după o cercetare analitică extrem de succulentă și fertilă concluziile autorului ajung să fie cu totul altele. Înainte de a le trece în revistă, merită să-i cităm cuvintele din paragraful concluziv: „Orice studiu privind imaginea omului și a valorii simbolice a formelor fundamentale, nu poate uita omul, mediul său, epoca”.

Ideea aceasta — rezultat al unei construcții minuțioase și derivată din nenumărate analize parțiale — face ca lucrarea însăși să poată fi nu doar acceptată, ci privită ca o vastă panoramă a ipos-

tazelor fantasticului, văzut ca variantă particulară a imaginarului în genere.

Descriind formele și motivele unor opere semnate de A. Dürer, Pieter Bruegel, Hieronymus Bosch, Vittore Carpaccio, Thierry Bouts, Giovanni Bellini, David Teniers, Niklaus Manuel Deutsch, Ambrogio Lorenzetti, El Greco, Tițian, François Desprez, H. Cock, Donatello, Signorelli, Grünewald, Nicollo Pisano, Bracelli, Memling, Fouquet, ca și nenumărate altele neidentificate, avem în față o lume populată de monștri, îngeri, sfinți, zodiacuri, horoscoape, crucificați, nebuni, scene de adorație, alchimisti, legende biblice, mitologie antică, dragoni, capete de oameni, giganți, satiri, himere, potop, oameni-pește, sfincși, labirinturi, meduze, tauri cu aripi, ființe cu două capete, imagini ale infernului, arborele cunoașterii, judecata de apoi, apocalipsul, ipostaze macabre ale morții, zeități orientale, pitici, balauri cu nenumărate capete, demoni ciudați, oameni mutilați, animale stranii, scene ilustrând triumful forțelor răului și multe, multe altele. Evului mediu fantastic i se caută corespondențe contemporane care, fără a fi mai puțin stranii, uneori par a fi ieșit de sub domnia întunericului și a iraționalului, înfățișându-se sub un chip care privitorului de azi nu i se mai pare groaznic, înfricoșător, ci mai degrabă insolit, parcă anume bizar și haotic. Trebuie să mai specificăm că uneori René de Solier lărgeste prea mult sfera conceptului, astfel încât pare a include în el întreaga artă (lucrul este vizibil de pildă în cazul lui Brâncuși), ceea ce îl dizolvă prin ștergerea contururilor sale.

Notăm faptul că o atare apreciere critică i-a fost făcută lui René de Solier încă de Roger Caillois, care făcea observația că în lucrarea acestuia, ca și în *Artele fantastice* de Claude Roy (Paris, 1961), *Arta magică* de André Breton și Gerard Legrand sau *Die Welt als Labyrinth* a lui Gustav René Hocke (Hamburg 1957), înțelegerea prea largă a fantasticului duce la o înglobare eclectică în această tipologie a unor opere foarte diverse (volumul lui Jurgis Baltrušaitis — *Evul mediu fantastic*, apărut în Editura Meridiane în 1975, face

după părerea noastră o fericită excepție). După cum observa Roger Caillois, „în aceste condiții începe să fie limpede că sensul termenului de fantastic e pur negativ: el se referă la tot ceea ce, într-un fel sau altul, se abate de la o reproducere fotografică a realului, se referă deci la orice fantezie, la orice stilizare, și firește, la operele imaginației în ansamblu. ... E o metodă care merită să fie apărută, numai că liberalismul său atinge o amploare care riscă să sărăcească la maximum o noțiune ce se dovedește în stare să cuprindă o lume imensă, o lume dispartă”¹.

Cazul lucrării de față nu este însă dintre cele mai caracteristice pentru eroarea criticată mai sus, întrucât în afara unor exagerări care pun în mod forțat unele opere de artă sub semnul fantasticului, imaginile care sînt comentate ne trimit la un univers apocaliptic, răsturnat, deformat într-o asemenea măsură încît apare ca suprareal, vrăjit, inexplicabil, la fel ca mentalitatea dominată de ignoranță și forțe obscure a epocii medievale pe care o reprezintă. Descrierea cu minuție a unei morfologii uneori indescifrabile este principala ei virtute în plan stilistic, rămînînd să încercăm o clarificare — evident sumară — a categoriei fantasticului.

Ne vom îngădui să încercăm — pornind de la paleta determinărilor conceptului, sugerate de-a lungul argumentării — să le selectăm pe cele care ni se par semnificative și definitorii și de asemenea să construim pe temeiul lor o ipoteză privind specificul fantasticului ca una dintre modalitățile de existență ale imaginarului (titlul versiunii românești ni se pare mai potrivit dacă-l raportăm la carte în ansamblu și la întreaga ei arie problematică; este și motivul pentru care — în această prefață — am considerat necesar să punem mai întîi problema de principiu a relației realului cu imaginarul).

Care ar fi în acest sens criteriile cu ajutorul cărora putem particulariza fantasticul ca modalitate specifică a imaginarului? Deși granițele nu

¹ ROGER CAILLOIS, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, 1971, p. 20.

sînt fixe și ușor de trasat, credem că între altele lumea fantastică presupune o falie misterioasă, detașată aparent illogic de imaginea „fidelă” a realului și nu doar o recompunere a lui, cum se întîmplă în artă în mod obișnuit, o deformare a realului prin combinarea unor elemente care în genere nu sînt compatibile, prin crearea unui univers insolit, straniu, aparent „vrăjit” și ocult, prin intervenția masivă a unor elemente mitice, „supra-reale”, care produc o atracție plină de curiozitate și surprind prin neașteptatul asociațiilor pe care le stîrnesc. Fiind o creație umană, un asemenea univers este „un protest împotriva lumii umbrelor, cum spune Solier, și nu o capitulare în fața ei”, o mărturie a capacității omului de a crea și nu o domnie a informului și haosului.

Omul nu este un prizonier, ci un învingător — chiar prin capacitatea sa de a se detașa de acest univers, de a-l contempla —, iar prezența imaginilor apocaliptice, infernale, nu trebuie interpretată ca o supunere în fața lor sau ca o credință în ele, ci ca o valență a fanteziei care le poate produce prin răsturnarea raporturilor reale în mod deliberat. Nu vrem să negăm că multe opere fantastice au apărut din teama de necunoscut, ca produs al inconștientului, al oniricului, că ele erau rodul furiei unor forțe care păreau de nestăpînit, dar esențială ni se pare capacitatea artistului de a le surprinde în imagine — ceea ce presupune o detașare de ele atît în creație cît și mai ales în atitudinea celui care le contemplă (să nu uităm că orice valoare se naște în interacțiunea obiectului cu subiectul, că produsul acestei relații — validate în practica social-istorică — este cea care-i fixează operei statutul real.)

Nu trebuie să ne mirăm că în arta fantastică intervenția inconștientului, a invizibilului, a instinctelor este mai mare chiar decît în cadrul imagerului în genere, pentru că aici își fac loc, așa cum arătam, acele forțe care au rămas necunoscute, nesondate, nedescrise rațional și care presupun din partea privitorului capacitatea de a

efectua o reducere către real, o reconversiune, o așezare cu picioarele pe pământ a ceea ce apare ca răsturnat, inversat.

Fantasticul va fi domeniul privilegiat al extraordinarului, a ceea ce este ieșit din comun, fie prin exotism, fie prin neobișnuit, dar specificitatea lui presupune atingerea extremelor, situația de stranie, dacă putem să spunem așa, adică ieșirea din convențional și normal (în sensul artistic al cuvântului). Cultul anormalului, al misterului și magicului, al nefirescului, nu sînt însă decît inversări ale situațiilor obișnuite și, dacă ar fi să ne exprimăm printr-un calambur, am spune că în acest teritoriu „firesc este nefirescul”.

Ne dăm seama că posibilitățile artei fantastice sînt dintre cele mai vaste, dar ea are întotdeauna ca o contrapondere obligatorie referința — chiar și prin opoziție — la ceea ce este mai direct și mai imediat ancorat în real, imaginea a acestuia. Forța de sugestie a fantasticului este mult potențată prin însăși natura sa pentru că, fiind compus — în ultimă instanță — din asocierea unor imagini ale realului, posibilitatea receptorului de a fantaza pe marginea lui, de a construi alte universuri decît cele intenționate și propuse de autor, este și mai mare decît în mod obișnuit.

Dacă orice operă de artă este ambiguă într-un anumit sens, arta fantastică se bucură de o ambiguitate crescută, care solicită mai intens fantazia privitorului, obligîndu-l să reconstituie imaginea în felul său. Împrumutarea în arta fantastică a unor elemente din diferite regnuri, combinarea lor chiar nefirească (raportată la imaginea mimetică), creează nu o „lume secundă”, cum se exprima G. Ungaretti, nu un „joc secund” ca cel al lui Ion Barbu, ci — pentru a fi riguroși — unul terțiar, care nu trebuie să producă teamă sau neliniște dacă-i acceptăm regulile de construcție.

În fond aici — mai mult ca în altă parte — intervine inventivitatea, capacitatea de a depăși prin forța minții cele mai rafinate produse ale naturii și vieții sociale, de a instaura o lume în care omul este stăpîn și își poate exprima liber cele mai neașteptate asociații mintale, fără îngre-

diri funcțional-constructive și fără obligația de a asculta de alte reguli decât de cele ale minții sale. Pentru ca însă chiar și cele mai stranii combinații să poată rămâne în câmpul artei, condiția este ca ele să sugereze, să trimită prin semnificant, dacă nu la semnificatul primar, măcar la elementele acestuia, făcând posibilă descifrarea regulilor utilizate și intrarea în universul astfel construit.

Privitorului i se cere aici acceptarea unei duble convenții: pe de o parte că se află nu în fața realului, ci a imaginii sale, iar pe de alta că însăși această imagine a fost deliberat alterată, modificată și presupune, obligă la o denotare mai complexă, întrucât codul utilizat este de gradul al II-lea din punct de vedere al complexității sale. Înțelegerea categoriei fantasticului nu trebuie să fie deci doar strict tematică; este adevărat că mașinismul, automatizarea, cibernetica, fizica nucleară, astrofizica îi oferă astăzi domenii noi de investigație, care — tocmai pentru că sînt noi — par mai adecvate și mai apropiate de tărîmul necunoscutului, dar esențialul îl reprezintă însuși modul de abordare a acestor universuri și nu ele în sine.

Se poate să ne întrebăm — cum face René de Solier — dacă ne aflăm în fața unei crize a imaginii sau a receptorului în cazul fantasticului. În ce ne privește, credem că nu este vorba de o criză, întrucât prin definiție, arta presupune invenție, ilimitare simbolică, libertate de construcție și lărgirea viziunii atît a creatorului cît și a receptorului. Acuzația adusă adesea artei fantastice că se rupe de viață este o simplificare care nu ține seama de un lucru elementar și anume că forța omului rezidă tocmai în capacitatea lui de a se detașa de imediatitatea realului, de a nu fi doar o parte a acestuia, de a-l lua în stăpînire, măcar prin forța minții. Că această stăpînire imaginară se realizează pe diferite căi, că modelele realului sînt mai mult sau mai puțin directe este cu totul altceva, dar să nu uităm că omul și-a cîștigat locul în lume tocmai cu sprijinul imaginației, creînd ce nu exista încă și nerămînînd doar un prizonier supus a ceea ce vedea sau auzea.

Oare plăsmuirile imaginare despre omul-pasăre sau pește din arta unor foarte vechi timpuri, ca și ficțiunile științifico-fantastice ale lui Jules Verne, nu au devenit adesea realități care acum ni se par banale, prozaice și obișnuite? De ce să împiedicăm mintea omului, fantezia lui să zburde în voie, de ce să punem frîne inventivității sale, când acestea îi dau forța care-l deosebește de animal? Nu spune Marx că cel mai prost arhitect se deosebește de albină prin faptul că poate să-și închipuie dinainte ceea ce va realiza, să proiecteze mintal viitoarea sa construcție?

Se va spune poate că Miró, Chagall, Kandinsky, Paul Klee, Max Ernst, André Bréton, Giacometti, H. Michaux, J. Dubuffet, Victor Brauner, Braque, Henry Moore — ca să amintim doar câțiva dintre artiștii la ale căror opere se referă autorul atunci când ajunge la arta contemporană — nu au proiectat construcții utilizabile, ci au produs imagini „gratuite”. Acuzația ar fi falsă și neadecvată. În primul rînd este vorba de artă și nu de știință, care a devenit după cum știm o forță nemijlocită de producție, deci nu trebuie să căutăm aici o aplicare tehnică, pragmatic-utilitară. În al doilea rînd există o funcție proprie artei, care o face să răspundă și ea unor interese și nevoi reale ale spiritului, deci să nu fie deloc gratuită, așa cum se crede. Gratuitatea poate fi doar aparentă sau înțeleasă astfel exclusiv prin raportul la eficiența imediată și materială, dar imensul rol al artei în construcția spirituală a omului nu trebuie și nu poate fi neglijat.

Se mai poate crede de către unii că dacă imaginarul își are loc și rost social, în orice caz formula stilistică proprie fantasticului n-ar fi cea mai potrivită și utilă. O atare prejudecată — din păcate uneori prezentă — se întemeiază pe o ierarhie nepermisă între genurile sau categoriile artistice, considerate a fi unele mai importante decît altele sau superioare și inferioare din principiu. O asemenea etichetare nu este însă permisă pentru că, fiind singulară prin natura ei, opera nu îngăduie comparații cu ușurință — decît în cadrul

aceleeași serii stilistice — și cu atât mai mult nu permite a se vorbi de genuri, specii, categorii artistice superioare sau inferioare, fără a lua în ceretare ceea ce este concret și imediat: ARTA în unicitatea ei. Dacă este necesară capacitatea de a clasifica tipologic manifestările și produsele artistice, lucrul acesta este util pentru o apropiere adecvată de operă, pentru a nu-i cere ceea ce prin natura ei, poate că nu ne poate da și a nu ne aștepta să primim dintr-o anumite parte, ceea ce putem primi dintr-alta.

Rostul unei lucrări ca cea de față constă tocmai din această taxinomie aplicată, care orientează atât pe specialiști cât și publicul larg în vastul univers al artelor plastice, mai ales că ea nu este concepută ca fiind definitivă, fixă și mai ales indiscutabilă. Adesea distincțiile dintre imaginar și fantastic se dovedesc a fi doar de grad sau țin de un oarecare tradiționalism al sensibilității, care odată învins, prin obișnuința dobândită cu scurgerea timpului, face cele două sfere interferente, permițând trecerea dintr-una într-alta.

Să nu uităm de altfel că un rol major îl joacă aici tradițiile naționale și socio-culturale în genere, universul spiritual constituit al receptorilor. Arta japoneză, chineză sau africană va avea astfel pentru noi întotdeauna ceva exotic, neașteptat, neobișnuit (fantastic dacă vreți), în timp ce ea face parte din sensibilitatea comună a lumii în care a apărut, și invers. Trecerea vremii ajunge de asemenea să ridice vălul misterios ce acoperise anumite opere și genuri, făcându-le să intre astfel în rezonanță cu conștiința artistică a receptorului contemporan față de vremuri de mult apuse, când fusese misterioasă, jucase poate un rol magic, în timp ce acum este obișnuită și firească, acceptată prin familiarizare și re-formare a sensibilității mai vechi.

Categoria stilistică a fantasticului ne apare în urma acestor precizări mult mai apropiată de real decât fusese odinioară; caracterul ei istoric, ca și socialitatea care impregnează operele fantastice
27 prin toți porii, ne-o apropie de celelalte produse

ale spiritului uman, ștergându-i în parte aura de mister și inexplicabil. Dacă arta fantastică, ca și imaginarul în genere, nu se lasă denotat pînă la capăt, lucrul acesta se datorează tocmai naturii sale specifice, faptului că nu se supune total instrumentelor rațiunii logice, ci presupune prezența afectului și a sensibilului în structura sa, ori acestea nu pot fi descifrate întru-totul și nici înscrise în formule de tip silogistic.

René de Solier, cercetînd arta fantastică, a avut de-a face cu situațiile extreme și cazurile-limită, în care dificultățile înțelegerii sînt uneori mari, ceea ce și conferă lucrării de față o funcție demitizatoare dintre cele mai prețioase, întrucît operația este făcută cu subtilitate, fără a trăda specificul artei și fără a-i divulga pe de-a-ntregul secretele. Estetica, teoria, ca și critica artistică au tocmai această misiune: de a ne apropia de operă, dar nu de a încerca s-o înlocuiască, lucru de altfel imposibil întrucît limbajul logico-discursiv nu-l poate înlocui pe cel polivalent, complex, simultan-rațional-afectiv și sensibil al artei. „Rationalizarea” a ceea ce este prin natura sa imposibil de cuprins în concepte a avut în acest caz — chiar și atunci cînd explicațiile se limitau la planul psihologic — un rol educativ imens, îndeosebi pentru că este vorba de o lume specială: cea a extraordinarului, neașteptatului, surprizei. Aparentul haos din acest cîmp al spiritualității a fost învins prin organizarea și ordonarea lui.

Să nu uităm că avem de-a face cu opere de artă provenind ele însele dintr-un univers spiritual falsificat de alienare și ignoranță, astfel că semnele artistice ale acestuia sînt reprezentative pentru lumea pe care o oglindesc, pentru modul de a gîndi și simți al contemporanilor ei. Repunerea imaginilor fantastice „cu picioarele pe pămînt” solicită tocmai eliminarea condițiilor care generau înstrăinarea, ca și a consecințelor ei spirituale, adesea îndelungate. Apocalipsul, lumea malefică a tenebrelor, superstițiile, monștrii simbolizați prin imaginea dragonului sau șarpelui, credința în vră-

jitoare, demonii infernali care populau imaginația unei epoci de crepuscul, supunerea oarbă în fața dogmei erau în acea vreme creații ale fanteziei înfricoșate care ajungeau — prin religie, magie sau întruchiparea lor artistică — să stăpânească înseși mințile care le dăduseră naștere, dar față de care erau acum înstrăinate, exterioare.

Fără a confunda arta religioasă cu arta fantastică, credem că sub raport gnoseologic originile lor pot fi parțial depistate în același tip de cauze, iar efectele lor praxeologice sînt din multe puncte de vedere similare în vremurile bîntuite de negura ignoranței și violența exploatării. Deosebirea esențială dintre ele constă în faptul că arta religioasă tradițională este ușor de descifrat, fiind de factură realistă sub raport stilistic, în timp ce arta fantastică se lasă mult mai greu decodată pentru că imaginile ei sînt ciudate și lipsite de congruență și caracterizate prin deformarea, ciuntirea, exagerarea unor componente, pînă la o totală inversare a datelor realului.

Precizînd deci că analogia este relativă și trebuie privită cu rezervă — credem că originile fantasticului sînt adesea similare cu cele ale înstrăinării religioase, de care vorbea Marx: „După cum în religie activitatea proprie a imaginației omenеști, a creierului omenesc și a inimii omenеști acționează asupra individului independent de el, altfel spus, ca o activitate străină, divină sau diabolică, tot așa nici activitatea muncitorului nu este activitatea sa proprie. Ea aparține altuia, ea este pierderea propriului său eu”¹. Pentru a-și recîștiga independența față de propriul său eu este necesară reluarea de către om a existenței sale umane, adică sociale, lucru ce va duce la instaurarea domniei rațiunii asupra iraționalului, a conștientului asupra a ceea ce este spontan, iar în cazul artei fantastice, la crearea cadrului social și cultural care, păstrîndu-i virtuțile stilistice și excepționala ei expresivitate, s-o elibereze de aura transcendentală pe care a avut-o îndelungată vreme.

Readucerea pe pământ a artei fantastice nu va însemna însă niciodată descifrarea tuturor misterelelor, enigmelor, secretelor sau înlăturarea lor fără pericolul de a anula însuși artisticul.

Produs al unei imaginații puse să funcționeze invers, fantasticul va rămâne probabil o cucerire a spiritului uman, o modalitate stilistică constituită, curățându-se însă de zgura pe care o viziune mistică, ezoterică și agnostică i-o imprimase adesea de-a lungul timpului. Eliberarea definitivă a oamenilor de produsele înstrăinării, de înțelegerile deformate și de spaimile datorate necunoscutului, reprezintă un proces îndelungat, ale cărui premise obiective puse de societatea noastră nu determină automat o totală eliberare de ele, astfel încât — între altele — o înțelegere judicioasă a artei trecutului joacă de asemenea un rol educativ dintre cele mai însemnate. Utilitatea lucrării lui Solier constă și în faptul că, alăturând un număr impresionant de sugestive și expresive „rătăcirii ale spiritului”, determină reducerea lor la ceea ce erau de fapt: imagini fantastice ale unei lumi văzută pe dos, permițând astfel receptarea lor „umanizată”, „pămînteană”, firească.

Inventarierea numeroaselor „devieri anormale ale imaginației”, întreprinsă de această lucrare, ne face să simțim atât forța fantasticului, cât și limitele sale în reflectarea realului. Specialiștii, ca și publicul larg, o vor putea utiliza spre a lumina numeroase aspecte încă întunecate ale istoriei artei, cât și spre a se delecta avînd în față marea capacitate imaginativă a minții omenești.

Este interesant de remarcat că istoria influențează sensibil asupra dialecticii dintre rațional și irațional, ambele componente perene ale oricărei opere de artă, dar cu o pondere diferită în condiții diferite. Evul mediu, purtînd în sine amprenta unei lumi încă haotice și a unui nivel de cunoaștere scăzut, cunoaște îndeosebi în perioada sa de amurg, o criză pronunțată a rațiunii — fapt reflectat printr-o afluență și pondere sensibil crescută a elementelor fantastice. Renașterea, aducînd cu sine o reînviere a raționalismului lumii antice, 30

luminează cu tărie zonele întunecate ale universului spiritual, chiar dacă ea nu elimină încă numeroasele elemente de neclaritate și umbră din cunoașterea umană.

Stilistic acest proces se oglindește — evident nu automat — într-o alternanță de la baroc spre clasicism, care va fi din nou inversată în turburele vremuri ale nașterii unei noi lumi și a pieirii celei vechi. Acest joc al spiritului nu este întâmplător, chiar dacă trebuie să avem în vedere intervenția a numeroși parametri greu controlabili și imposibil de stăpînit: legile interne ale fiecărui stil, curent sau manieră, geniul și talentul creator, intervenția sistemului de tradiții formale constituit și înscăunat istoricește, sensibilitatea estetică a publicului, gradul de claritate al viziunii artistice atât a creatorului cît și a receptorului.

Marile seisme sociale, răscoale, revolte, războaie, molime, cataclisme naturale au încurajat îndeobște viziunile tulburi, sau au îndemnat pe artiști să prezinte relațiile sociale, atitudinile umane și mai ales destinul umanității sub semnul iraționalului, în timp ce revoluțiile sociale victorioase, epocile de avînt și înflorire, perioadele de construcție și consolidare a unor lumi, au avut în artă imaginea lor luminoasă, ferită de contorsiuni și mistificări. Progresul cunoașterii omenești a însemnat de fiecare dată pași însemnați spre înfrîngerea sau subordonarea iraționalului, spre căutarea unor modalități artistice realiste și lucide de a reflecta asupra locului și viitorului individului în univers.

Lucrarea lui René Solier prezentată în rîndurile de mai sus a apărut în 1961 și face parte dintr-o bogată serie de cercetări parțiale, începute în 1945, închinată unor opere aparținînd unei sinuoase istorii a picturii ultimei jumătăți de mileniu, dar nu lipsită de încercări de sinteză asupra picturii abstracte, imaginii și limbajului artistic. Monografia de față este mai mult decît o teorie a imaginarului în ipostaza sa fantastică, și mai mult decît o istorie a genului sau speciei.

Caracterul ei morfologic (lucrarea înfățișează
31 cu o rară subtilitate o vastă tipologie a fantasti-

cului) îi conferă o mare utilitate pentru înțelegerea istoriei artei de către specialiști și publicul larg, întrucât contribuie la descifrarea unor forme, la decriptarea unor simboluri și semne, a căror origine adesea se pierde în negura timpurilor. Cercetarea semnificațiilor reale a SEMNELOR ca și a modurilor în care — contorsionat, răsturnat, straniu — ele exprimau prin imagini fapte sau atitudini umane până la urmă reale, constituie nu numai un excelent instrument de lucru, dar și o cale de dimistificare a operelor încărcate de un aparent mister ezoteric, transcendent.

Esențiale nu sînt interpretările autorului, uneori lipsite de orice suport real și subordonate unei viziuni psihologizante, ci descripția morfologică pe care o face cu minuție și relevanță. Afirmatia după care arta religioasă ar fi dominată de mitul luminii, iar cea fantastică de cel al nopții este discutabilă mai ales prin caracterul ei generalizator, după cum rămîn neargumentate idei precum „sensul cosmologic” al celei de-a doua sau deosebirea dintre „realismul fantastic” și „realismul magic”. Dincolo de asemenea propoziții rămîne însă valabilă și plină de interes încercarea de a descifra ceea ce pare indescifrabil și de a ne introduce într-o ambianță ieșită din comun prin caracterul ei hibrid, aparent incongruent, preponderent malefic.

Suculența lucrării este imposibil de redat într-o prefață ce se dorește explicativă sub raport teoretic, dar lectura lucrării (în mod firesc încărcată de termeni precum eshatologie, necromanție, moiră, gnostic, asterism, geomantic, mistagogic etc. — explicați cu toții în glosarul ce însoțește cartea) reușește să ne transporte în arheologia spirituală a unei lumi fascinante prin ineditul ei pentru cititorul contemporan.

Arta și imaginarul contribuie astfel, în felul ei, la cunoașterea semnelor iconice ale unei îndelungate serii civilizatorii și prin descrierea formelor, analogiile și asociațiile pe care le face introduce o oarecare ordine între operele ce păreau a nu

se mai supune niciunor legi și niciunor comparații sau ierarhizări tipologice. Deși solicită din partea cititorului numeroase completări și precizări de viziune, prin materialul concret pe care-l oferă, ea face parte dintre acele rare OPERE DE SINTEZĂ în care sincronia se unește cu diacronia, internul cu externul, trecutul cu prezentul și arta cu universul din care face parte, care-i dă naștere, pe care-l exprimă și la formarea căruia contribuie. Pentru că teoria nu este doar un extract al practicii, generalul nu este doar o esențializare a singularului, ci în același timp ea există prin, în și pentru opera individuală.

Cea mai înaltă justificare a unei estetici este aceea de a ajunge la o osmotică unitate cu lumea aparte a artei, validându-se reciproc. Cîmpul interpretărilor posibile — lăsat cu generozitate descoperit cititorilor — va îmbogăți spiritele, făcându-ne pe fiecare, pe măsura dorinței și puterii noastre, părtași la construirea acestui fabulos și miraculos edificiu pe care-l constituie fantasticul. Ne întoarcem la real cunoscînd cărările pe care ne putem îndepărta de el, chiar și pe cele care par a ne conduce către un labirint.

ION PASCADI

INTRODUCERE:

INCERCARE DE A DEFINI

ARTA FANTASTICĂ

1 — O parte însemnată a lumii imaginilor s-a născut fără doar și poate din ideea de teamă și de potrivnicie a elementelor, noaptea. Totul a iscat spaimă — totul pare a fi fost reprezentat. Omul a dat formă „demonilor săi”, puterilor vrăjmașe.

Noaptea trezește o frică nemărturisită, cu atât mai mare cu cât „limitele” primejdiei nu pot fi stabilite. Insolența hoardei demonilor — fie că dau numai târcoale, fie că sînt activi, în scenele de ispitire, în Apocalips — nu-și găsește egal decît în satanica rostogolire către cei osîndiți, izgoniți, hărăziți Infernului.

Arta fantastică îngăduie surprinderea, parțială, a rețelei de terori, a anumitor urme ale unei stări pe care nu o pricepem bine — dar „calea misterioasă unde teama ne pîndește la tot pasul”, precum scrie André Breton, nu poate fi contestată. Frica impune o lege, și orice înaintare, în acest domeniu, prin tenebre, se lovește de superstiții, de obstacole naturale, de focare; partea de lumină din depărtare reprezintă nădejdea; devine un centru ocult, iar întunericul rămîne ca un fel de lume dușmănoasă pe care căutăm să o ocolim.

Aspectul totdeauna agresiv și malefic conferit invizibilului capătă, în artă și gîndire, forme multiple. Dorim să determinăm clipa în care ființele se ascund, stările de pîndă, de chermesă, de festin, de meditație. Se instaurează un alt moment al

umanității; odată căzută masca, se va revela omul. Ia naștere interogatoriul pasionat al pictorului, chinul în fața enigmei. *Ieremia* sau *Melancolia* nu ne dezvăluie rețeaua, natura meditațiilor cuprinse în ele. Acea stare de tăcere sfîșie, „îmbucătățește”, dacă ființa „de excepție” nu este cumva în chip misterios apărută. Cine ar putea însă rezista asaltului demonilor, hoardei? Înarmată, cuprinsă de furie, nu reprezintă ea oare o clipă a „magiei” distructive, a „intenției” potrivnice? Noaptea pare creată anume pentru ca un întreg panteon de puteri să-și exerce acțiunea. Iar ființele acestea mitice ne obsedează, capătă formă, fără ca noi să putem cunoaște rezultatul luptei, ori sorgintea sa. Nu o dată scena „mitologică” se lămurește prin text. De aceea recurgem neîncetat, prin intermediul personajelor aflate în fața noastră, la fapte uitate, la istoria îndepărtată. Artă fantastică ne oferă numeroase indicii asupra modurilor de gândire și viață anterioare trecerii lor în dogmă. Legată de formele necunoscute ale „primejdiei”, dominantă „nocturnă” poate fi interpretată în sens cosmologic: imaginile artei fantastice îngăduie surprinderea „antropologiei de atunci” — omul fiind o creatură alcătuită din Elemente și Tenebre! Ostilitatea lor, conjugată, determină aria rețelei de temeri ori spaima. Niciodată nu vom cunoaște liniștea, nici chiar „în fața naturii”. Iar această modalitate de întoarcere ocultă a artistului *impotriiva* naturii pare a nu fi fost observată. Libertatea, în hoardele întinericului, este o imagine pămînteană. Dacă lumina spulberă monștrii tenebrelor, omul trăiește absența luminii ca pe o altă stare, creatoare a unor momente și forme pe care nu încetăm a le căuta, slujindu-ne de artă fantastică. Ea se confundă aici cu viața oamenilor. Micșorarea zilei, „neliniștea de decembrie”, straniu legată de noaptea de Crăciun, nopțile foarte lungi și starea de veghe, mai mult sau mai puțin impusă de nesiguranță, nu pot ascunde credința în spiritele animale „care roiesc în cursul nopții”. Dispariția luminii, ciclul Zilei și Noptii îi lasă pe cei vii la cheremul „fantomelor”; fapturile

noptii par a nu avea altă menire în afara aceleia de-a hărui omul. Impletind oribilul cu maleficul, sabatul vrăjitoarelor e departe de-a alunga perso-



1. DÜRER, *Arhanghelul Mihail doborînd balaurul*, 1498, *Apocalipsul Sf. Ioan*

najele și animalele nocturne: ora spectrelor îl obsedează pe vizionar, sau pe cel dezorientat. Dacă mitul luminii domină, precum se știe, un întreg domeniu al mentalității religioase, *mitul nopții* populate și bîntuite de năluci stăpînește arta fan-

tastică, fără ca ea să fie, din această pricină, sacră, religioasă ori literară.

Autonomia sa e de necontestat — dar imaginea trăiește din împrumuturi a căror sursă ori cauză n-o putem surprinde întotdeauna. Monștri ai tenebrelor, dragonul și șarpele luptă împotriva omului sau arhanghelului. Unul este învins; celălalt învinge întotdeauna. Iată cum putem descoperi inversiunea și „răsturnarea”. Ne putem gândi la ponegrirea adversarului, la aripa întunecată a îngerului. Distincte, nu datorită personajelor, cele șapte faze ale *noptii*, fenomen necunoscut în paradis (de unde însemnătatea acordată în artă *Viselor*, *Somnului* magilor, sfinților sau păzitorilor), sînt determinate de gramaticieni. Dar seria stabilită: *crepusculum*, *fax* (clipa cînd se aprind torțele; cf. Apuleius, *Met.*, 11, X, 6: *prima face*), *concupium* (ora somnului), *nox intempesta* (vremea în care orice activitate este suspendată), *gallincinium* (cîntecul cocoșului), *conticinium* (liniștea), *aurora* (zorile), maschează frica și stările unei vieți nocturne nesolitare. Pădurea dătătoare de neliniști reprezintă un centru al vieții nocturne, fascinant pentru artist, pentru omul ce nu disprețuiește nici fața „mai tainică a zilei”. Fără conflict de prisos (arta fantastică dispune de resursele naturalului sau avînd aparența naturalului), Noaptea este virtualitate, germen: totul amenință; cea mai mică umbră devine o sursă de groază. Tenebrele reprezintă un loc al schimburilor, iar demonii *Obscurității*, ai Pămîntului, *haosul creației*, se manifestă în cuprinsul noptii. În jurul sfîntului nu e decît dezordine, viața a hibridului ori colcăire animală. Surprindem astfel o falsă liniște (nu este ea oare pusă sub semnul îndoielii?); o altă vitalitate. Ființa „inactivă”, dedată meditației, ar reprezenta o stare opusă dezlănțuirii unei trupe satanice ori ființa intermediară, încadrată de doi martori. În orice ispitire, figurile demoniace n-au decît o singură țintă: „ființa meditativă”. Sensul nocturn, impus de viața animală, care folosește obiectele făurite de om: ulcior sau pîlnie (ulciorul este un simbol satanic; pîlnia o figurare a incubului), sfi-

dează rațiunea. Cunoaștem, de la Goya, odată cu *Viziunile visului* desfășurate în decursul unei singure nopți, și legenda: *El sueño de la razón produce monstruos* (Somnul rațiunii naște monștri). Acesta nu este cel mai mic paradox al unei arte care recurge la veghe, la pîndă. Ea descoperă deseori „somnul rațiunii”, fixitatea animală a ființelor nocturne, ori asaltul și mutismul înfiorător pe care trebuie să-l descifrăm după coșmar. Or, tocmai supraviețuirile ne interesează, nicidecum larva. Aceasta joacă însă un rol esențial în arta fantastică. Ceea ce trăiește în pămînt trăiește în întuneric, fapt care determină situația infernală. Demonul care eliberează o larvă (în sensul de figurare a unei fantome) nu poate fi decît un demon al Obscurității. În această geneză paradoxală, la originea genului stă ființa infernală, „prîntul tenebrelor”. Dar nimeni nu scapă, iar labirintul dezmințe eternitatea: el îi aduce omului sfîrșitul prin dezorientare și rătăcire. „Damnații” au adesea chipul înălțat al orbilor.

2 — Condiția nocturnă a omului, *noaptea impusă* în timpul zilei sau somnului, momentele ființei umane (orice cronologie ar fi zadarnică), aspectele ființei la pîndă, ale ființei supuse supliciului, ale ființei captive, sînt legate de misterul Anthropos-ului original, suferind în captivitatea Tenebrelor. Determinînd o oarecare disparitate — chipul adormit, chipul îngerului (*Visul Sfintei Ursula*); „ființa ce se roagă” și cei adormiți — sensul nocturn joacă un anume rol în cadrul fantasticului. El impregnează, prin opoziție, și „ceea ce se creează atunci”. În *Teogonia* lui Hesiod (212), visele sînt fiicele Noptii — iar întrebarea cu privire la *oracolul* pe care cei vechi și-l închipuiau „răspîndit pretutindeni în lume”, fără loc fix, stăruie încă.

Atribuirea unei puteri profetice Noptii („care domnește peste oameni”) e o idee născută în orfism. Nu putem decît să constatăm bizara coincidență între temele orfismului — unde noaptea se substituie cînd pămîntului, cînd lui Themis — și cele ale artei fantastice, care este totalitate. Redesco-

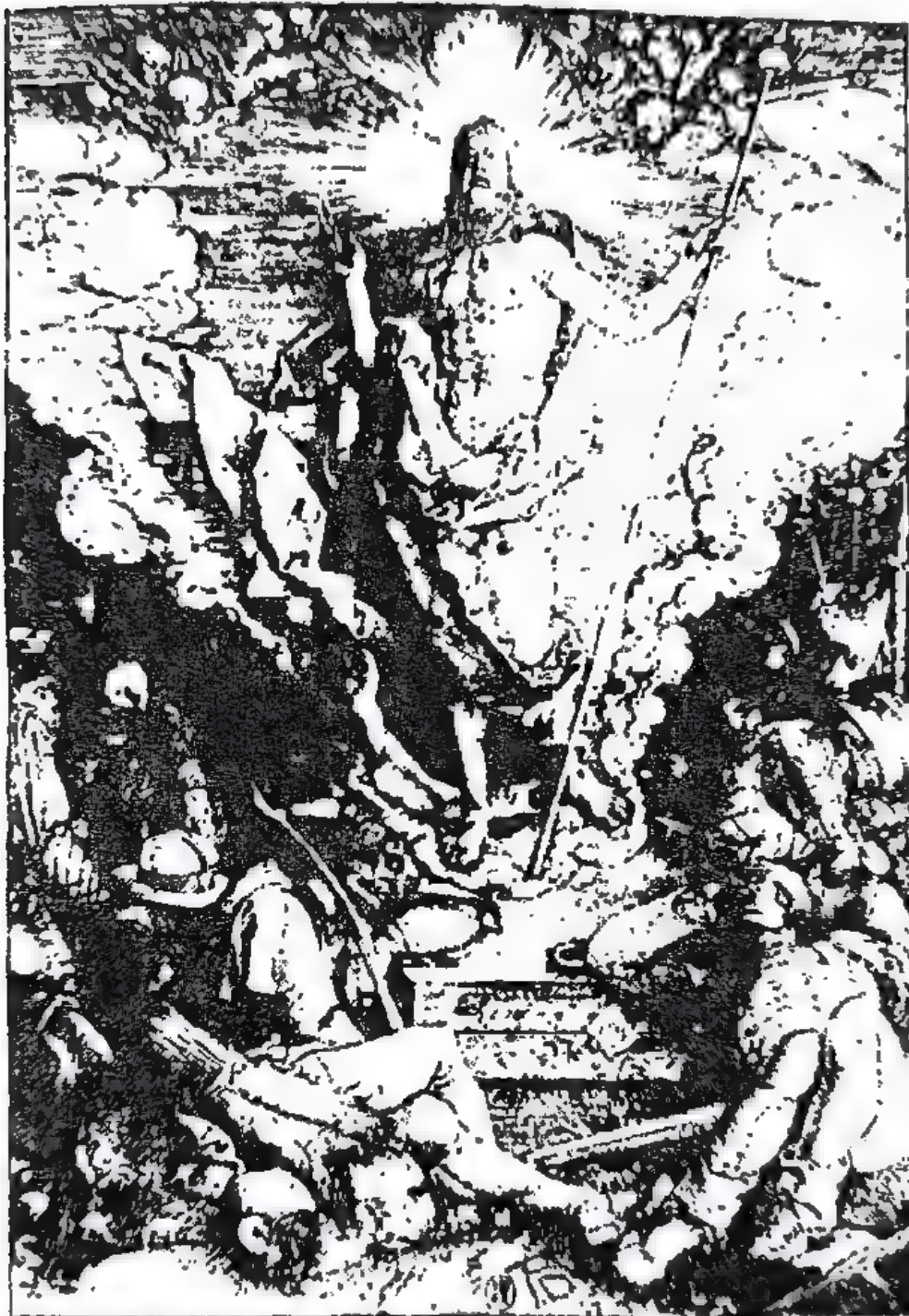
perim neîncercat ciclul Zilei și Noptii. Ființa Zodiacală, perechea și adversul, joacă un rol însemnat în arta vizionară.

Fiicele nopții, Moirele, Kerele, fac parte din prima generație divină, cea a forțelor elementare ale lumii. Treptat, ele par a câștiga în brutalitate. De unde caracterul masculin al hoardelor și excesul infernal (vrăjitoarea ia chipul Viciului și al Luxurii). Sîntem departe de noaptea sacră, eleusină. Dar „odată cu întunecimea nocturnă capeți și natura nopții”.

Ea nu conține să neliniștească omul, ea, chip răvășit, *Dulle Griet*. Direcția indicată de personajul în acțiune (sfîntul e încovoiat), cursa, a cărei țintă nu o cunoaștem, rămîn legate de o gestualitate insolită, de o rețea de superstiții. Cîteodată edictul se lasă auzit. Partea neprielnică (*pars hostilis*) va fi aceea a nopții, situată la Apus. Lucru ciudat, *Ieremia*, *Melancolia*, *Dulle Griet*, înfruntă această direcție, iar foiala din tabloul lui Bruegel e demnă de Mani. Aceste personaje în armură, care domnesc peste oameni, se substituie naturii, „fecundității din adîcul pămîntului”. Pe pămînt, grupați în ciorchini, nu sînt decît demoni, hibrizi și îngrămădiri, breșe enigmatice. Omul-colină al lui Hieronymus Bosch amintește el oare de cultul lui Consus, cel ce primește roadele lui Ops, dar al cărui lăcaș subpămîntean lasă drum liber spiritelor din lumea cealaltă? Personajul-tunel va lăsa el oare nestingherită, dedesubtul lui, calea ființelor hibride?

În acest soi de nebunie concertată, care înfățișează toate stările silozului uman, ordinea nu poate fi introdusă și iconografia tradițională dovedește că în acest domeniu temele n-au lipsit. Există aici o altă inversiune, opusă *răsturnărilor* și sensului de hibrid, care alcătuiesc deliciul fantasticalui. Într-un mare număr de scene ale Învierii, deschiderea rectangulară, căsoată, ar fi parcă o conjurație a trecerii (legată de stîncă și de mitul stîncii despicate) — un protest împotriva lumii umbrelor. Groaza de care sînt cuprinși păzitorii conferă surprizei un alt sens, iar păienjeniișul de arme inutile, împrăștiat pretutindeni, care dez-

mente înspăimântătoarele mănunchiuri de arme ale supliciului, ale crucificării, demonstrează complexitatea acestei condiții nocturne: ea îngăduie



2. DÜRER, *Învăluirea*, 1510, Marele ciclu al Patimilor

ascensiunea spirituală (sau orgia); noaptea face posibilă și „legitimă” evadarea. Toate evenimentele nopții par insolite. Adormirea, sau *Koimêsis*, are
41 drept cadru natura, transformată în grădină;

„Agonia”, o natură muntoasă, îndeajuns de artificială în prim plan, ordonând corpurile întinse, răsucite, disparate — dar cu o triangulație studiată. Prăvălite, trupurile devin simple *cute*.

Somnul și ființa, în plină Noapte a sensibîlului, chipurile cu pleoapele lăsate, sînt surprinse de noi în oglindă: nu răsfrînge ea o stare neliniștitoare? Comuniunea dintre lumea de aici și lumea cealaltă se sprijină pe un șir de desacralizări. Prizoniere ale Tenebrelor, sufletele de lumină nu pot recunoaște originile ori cauzele exilului. Captația, damnații înlanțuiți, mormanul de oseminte oferă o idee despre jocul capcanelor și al puterii. Dar semnele tributului sau „prada” în infernul devorator nu pot răspunde celeilalte întrebări: cine e prizonierul Tenebrelor? Omul sau răzbnătorul? Neîncetat, acesta din urmă se ridică împotriva omului, iar arhanghelul celebrează, în felul său, sacrificiul.

Înainte de revolte și pactului, ființa condamnată la o noapte perpetuă „locuiește” în ultima bolgie, la Hieronymus Bosch, în infernul cel mai adînc. În acel loc, pasivitatea „omului”, a ființei decăzute, este enigmatică. Surprindem o procesiune de ființe mîinate cu furca, cu lopata, sau pe jumătate înghițite de devoratori. O asemenea depreciere a umanului atestă excesele unei doctrine. De ce acest „spectru al infernului”, impus după săvîrșirea Greșelii? De ce această dualitate, de ce dilema? — Cum poți alege? Cine nu e condamnat? Sentința nu va fi, la rîndu-i, supusă judecării?

Seninătatea Judecătorului sau a Martorului este, în chip bizar, reprobata, ocult însă, de către arta fantastică. Ea semnifică revolta împotriva voinței mute, cel care înfăptuiește supliciul rămînînd un instrument docil. Ce contrast între ființa în veșminte, Judecătorul, și chipul călăului! Înjosit la „rangul unui condamnat perpetuu”, omul nu se întoarce către unul sau celălalt martor. Sfînta nu-i decît intermediara unei demente ucigașe, obișnuită cu excesul, datorită impunității. Martiriului, cîntării sufletelor și raptului li se asociază *inferni loci*, Pluton, Cerber și Charon, groaza infernală, 42

lumea de brute, mîzga, exprimată prin monstruos, prin scîlîmb, prin cavalcade. Martiriului i se asociază de asemenea înverșunarea, mecanismele de represiune care sînt reversul puterii. Doctrina n-a simțit niciodată primejdia: starea de furie se întoarce împotriva ei. Desigur, „cei drepti” vor străluci în cer. Dar *strălucirea* umană? Și la ce bun toată această hoardă îndîrjită în a suplicia, hoardă infernală ce dispune de tributul ce i s-a încredințat? Prin descoperirea nu atît a făgăduinței de veșnicie, cît mai ales a fricii, a neliniștilor, a inchiiziției permanente — e condamnată o întreagă legislație: *pedepsirea* păcatelor. Căci fiecărui păcat îi corespunde un supliciu. Pictorul, arhivistul execuțiilor legale puteau alege din gama oferită de epocă.

Creștinismul a determinat predominarea concepției ostile și demonice a tenebrelor, fără a cîntări primejdia. Fiecare doctrină accentuează izolarea sau trece la răsturnări de valori, la edificarea credințelor prin repetiție și imagine, fără a se teme de contradicții. Pentru cleric, legiuitor al oricărui act (dar în virtutea cărui „drept?”), Infernul e certitudine — o lume înspăimîntătoare promisă osînditului. Această demonologie folosește doctrine anterioare și manifestă o ciudată nevoie de mulțime și loc de execuție. Damnatul nu e niciodată singur; Infernurile sînt arhipline sau „ticsite” — dar colectivizarea *șapilor* (termenul e folosit pentru desemnarea osîndiților), procesiunea captivilor corespund moravurilor vremii. Ca și „construirea turnului Babel”, Infernul este legat de putere, de exercitarea represiunii într-un timp în care se dispunea de om ca de un obiect. Or, „utilizarea omului” este neîncetat acuzată de arta fantastică.

Izolarea și dispersarea umană vor fi semnificate prin cealaltă finalitate, grădina Paradisului; acel *Hortus conclusus*, grădina închisă, simbol al fecioriei Mariei, a cărei origine ar putea fi căutată, în ceea ce privește pictura germană, în *Cîntecul Fecioarei* (*Lied von der Magd*, 1172) de

Wernher von Tegernsee. Fără a putea recunoaște o persistență formală a maniheismului, Infernul și Paradisul, Tenebrele și Lumina vădesc conflictul, dualismul și miza: ori eternitatea de suferință, ori „eternitatea de fericire”, aceasta mai degrabă monotonă. Atît în ce privește aleșii, cît și osîndiții și stăpînii lor, arta fantastică dezvăluie resursele „ispitirilor interzise”. Demascîndu-l pe clericul justițiar (cărui nu-i place să arate „motivările” poruncii), ea înmulțește barierele de foc și scenele devoratoare.

3 — Ce nume să dăm acestei înverșunări împotriva omului, ce-l urmărește pînă și pe „tărîmul celălalt”? De la spaima la suplicii, drumul e ciudat. Adesea furia apocaliptică și aparatul de reprimare nu izbutesc să ascundă sentimentul difuz al „sfîrșitului”, al încheierii unei lumi. Veșnic nocturn, Infernul, ca și lanțurile cataclismului, ori supliciul în serie (cu detalierea, însă, a rolului fiecărui instrument), sînt rezultatul unei credințe ambigue în sfîrșitul omului, amenințat în orice clipă, chiar atunci cînd își „supraviețuiește”. În fîrnul este negarea ființei libere, un inventar al instrumentelor de tortură — iar popasul subpămîntean, transformat de imaginația clericilor și de retorica „sacră” în loc al dreptății, face deliciul pictorilor. În reprezentarea Infernului orice libertate le era îngăduită. De aici importanța lui: arta făurește imagini ale omului care depășesc dogma.

Lupta dusă împotriva puterilor infernale, lupta sfîntului Gheorghe, a arhanghelului ori a „ogarului” împotriva balaurului („ogarul” face parte din ciclul Adevărului), atrage atenția asupra persistenței noțiunii de loc ocult. Mitologia infernală a artei etrusce, a Greciei mari, a Romei stabilește sau detectează o lume subterană, reprezentînd una dintre formele labirintului. (Drumul, subterana, caverna, cuva determină circuitul.) Călăuză a sufletelor, eroul săvîrșește coborîrea și urcușul în sens invers. Dramă mitică, coborîrea în infern a zeitelor Iștar, Astartea, Demeter, Ceres, arată cît datorează epoca de înflorire teologică

mitologiilor. Incursiunile, „miraculoasele excursii” în adâncurile pământului, ar fi uitate, dezmințite prin „doctrina Infernului”. De fapt, aceste incursiuni reprezintă aspectul, ca să spunem așa, optimist al sensului nocturn, precum și o anume voință de-a învinge, de-a nu te supune ori de a risca. Povestirile „tehnice”, ca, de pildă, „Catabazele”, „coborârile în Hades”, dezvăluie anterioritatea actului. Tot mai numeroase sînt figurile ce populează fantastica împărăție ocupată de „marea cavernă a pământului”. Astfel, aventurile din țara umbrelor devin un gen excesiv. Descrierile și reprezentările Tartarului, persistența legendelor sînt respinse de către stoici. Dar Orcus, geniul infernal (asimilat lui Pluton, lui Hades al grecilor), zeul cu măciucă, Ianus, Varuna, zeul nopții, Pluton Frugifer, Catabaza pitagoreică, Hermes (și arhanghelul Mihail), coborârile iudaice în infern hrănesc imagistica fantastică și dau încercărilor ce unmează morții aerul unor expediții. În această aventură, pe drumuri dinainte stabilite, calul joacă un rol însemnat, iar carul — aspect inversat al Triumfului — este adecvat Noptii. Nix, fiica lui Haos în teogonia hesiodică, generează două elemente: eterul, Ziua, și *Hesperidele*, fiicele serii. Sîntem departe de călătoriile sufletelor dincolo de mormînt, de sacrificiile nocturne (Infernul e un sacrificiu perpetuu), sau de oracolele „inefabile ale Noptii” invocîndu-l pe Bachus.

Împărăția subpămînteană e supusă zeilor chtonieni; palatul cufundat în adîncuri aparține regatului cimerienilor; Nix locuiește în partea cea mai dinspre apus, iar caverna infernală se află în interiorul globului. Deschiderea, spărtura în stîncă, e un loc de comunicare. Loc de trecere a forțelor, ea adăpostește monstrul, devoratorul. Cuib sau vizuină, grota are semnificația unui loc de sacrificiu sau de „inițiere”.

Topografia Infernului, cunoscută de Dante, devine obsesie și labirint nocturn. Orificiile, intrările în preajma cărora se credea că pot fi invocate spectrele (pentru a obține răspunsuri din partea lor), ieșirile păzite de Charon atrag atenția

☆ tere, cariere deschise, izvoare (puse în relație cu Infernul). Această diversitate corespunde multiplicității doctrinelor. De unde variațiile „cosmogoniei” sau ale locului hibrid: neputînd fi „sub” pămînt (nici „înăuntrul” lui), Infernul a fost adus pe pămînt.

Neașteptată, strămutarea Hadesului în văzduh face jocul hoardei, nu pe cel al lui Orfeu. Vecin cu pămîntul, împovărînd linia orizontului pe care viermuiala o distruge, *spațiul înspăimîntător* se umple de o mulțime dispusă în ciorchine, care nu se mai supune nici unei rigori. „Mahalalele” atmosferei sînt populate de o lume forfotitoare care ar putea fi asemuită cu o deriziune a cerului. Înțelegem spaima, viziunile nocturne ale călugărului. Această frontieră a spațiului aerian, această viață hibridă, precum și tot ce i se asociază: taină, magie, violență, creație vrăjmașă, devin tot atîtea probe sau stări ale experienței nocturne, insesizabile. Deși trăim și în timpul nopții, „sufletul vieții noastre nocturne” ne rămîne ca și necunoscut, asemeni unei ființe îndepărtate; în afară de cazul în care suferim șocul visului, noaptea, „în răstimpul căruia sufletul se trezește”.

Atent la cele mai vagi semne, pelerinul mistic ori descifratorul ocolșurilor onirice e chinuit de dorința de-a ști cum va putea străbate zona tenebrelor. Mersul pieziș al pelerinului sau al căutătorului, al Fiului risipitor (care, în chip ciudat, seamănă cu figura *Mat-ului* din cărțile de tarot), este, poate, semnul *eschaton-ului*, al pelerinajului terestru, „în Tenebre”, cînd omul poate să o apuce în mai multe părți.

4 — Toate vor să forțeze misterul și permit accesul sau taina. Aici ezoterismul poate fi *noaptea misterului*; noapte propice fantomelor, cînd omul se înversunează împotriva lor. Contraforțele tenebrelor, dezlănțuite ori demoniace, nu acceptă domnia luminii și întunericului. Mai pur, sau mai puțin supus vrăjii, omul nu se teme de ce este *afară*, dar este împins, solicitat de „direcții” contrare. Toomai în această noapte a chemării, a ne-

pătrunsului și furiei, a contradictoriului și a necesității de a acționa, trebuie să înainteze investigarea. În arta fantastică totul e moment și semn. De unde rolul intermediarilor, al oglinzirii care este un al doilea suflet.

Ea nu trebuie captată. Umbra de pe sol are drept corolar imaginea din oglindă, temutul, ineluctabilul. Această supraveghere, ca și imaginea pîndită, ne amintesc că nu trebuie să lăsăm pe nimeni să ne surprindă reflectarea chipului (așadar, reflexul produs va fi deturnat; vom surprinde o altă fază a scenei, cînd demonul se află în preajmă). În această dualitate — umbra și cerul fără ecou, omul și umbra, chipul și cealaltă stare — reprezentarea oglinzirii e un joc primejdios. „Ecoul” ar vrea să însemne mai mult decît umbra puterii: strălucirea ei. Dar umbra omenească e neliniștitoare. În plină zi, ne dă certitudinea că există o zonă nocturnă sau cenușie, un abis unde sălășluiesc demonii oamenilor care, înainte, au văzut lumina.

Umbra proiectată, oblică, transformă omul în gnom. Uneori el se află sub un cer de furtună. *Fuga în Egipt* se desfășoară sub halouri, sub protejirea norilor. Nu o dată bolta nopții este adăpost, iar jocurile luminii folosesc norul ca pe un ecran. El cerne lumina, iar proiectarea maselor dă formelor o intensitate și o expresie deloc romantice. Sursele de lumină și ceea ce nu se vede, umbra pe sol, razele indică prezența și jocul elementelor, al circuitelor obsedante pentru om. El trebuie să fie mulțumit cu drumul pe care l-a descoperit. Dar rețeaua circuitelor, umbletul pieziș al *Mat-ului*, explorarea nu sînt limitate. Dante și lumea *Divinei Comedii* au drept fond Turnul Babel, și cele două personaje care ating coroana nocturnă, arcul gigantic, substituit Căii Lactee. Norii alungiți, paraleli, sînt totodată loc care închide și coordonate ale elementului curb. Deasupra liniei orizontului se înalță Turnul Babel; drumul în spirală, în jurul turnului sau muntelui Ararat, trasează o arie uriașă, interzisă, cu acele nodozități arhitecturale și neterminate care contrazic

efortul uman. Ne aflăm în fața unei uriașe construcții compozite, unei convergențe a strădaniilor sau în fața unui edificiu ce urmează a fi „urcat” fără încetare. A lega, a stăvili, a ascunde, a oculta, oare nu spre toate acestea țintește efortul omului ce încearcă să biruie limitele? Ceea ce oprește: dig, dragon, nor, manifestă *puterea de a stăvili* expansiunea. Aceasta, odată încercată, ori proiectată, dezvăluie limitele explorării. Omul a ajuns „până acolo” și arta fantastică, încă de la Turnul Babel, opera lui Bosch și Carpaccio, încearcă să lărgască frontierele. Rătăcirile sau călătoriile lui Ulise nu au drept țință întoarcerea, ci explorarea. Oare nu dezmințe ea drumul și locul obișnuit? deambulația în templu ori în oraș? Omul alege natura drept teatru al explorărilor sale nu pentru că vrea s-o îmblânzească ori s-o glorifice. El receptează ca pe un factor străin elementul a cărui forță o percepem. Drum de apă, inutilizabil, torentul exercită atracția binecunoscută. Doar *vadul* este o cale în iconografia sfântului Cristofor.

Aparținând schemelor oculte, *traseul bifurcat* domină drumurile. Zeiță a răspîntiilor, Bivia prezidează serbările compitale (*Compitalia*) celebrate de romani la bifurcările și răspîntiile drumurilor. Statuile lui Mercur Enodianul, cel ce străjuiește drumurile, îl au drept *dublu* pe Hermes. Mai firesc, *drumul în spărtură*, privește cu ancadrament stîncos, dobîndește la Mantegna o neașteptată însemnătate. Tema drumului, imaginea depărtărilor accesibile au drept replică, la Carpaccio, drumul pe apă, corabia aflată în golful „stîncos”.

„Calea aerului” nu este nici ea ocolită. La Thierry Bouts e locul hoardei infernale. Cît despre drumul terestru, el este supravegheat de dragon. Sălaș al vrăjitoarei sau al necromantului, grota lui David Teniers lasă să se întrezărească, în dreapta, peisajul decupat de masele care compartimentează și jalonează profunzimea. De două ori descentrată de privești *„naturală”*, marea operă e prielnică manevrelor oculte. Acestea exclud cerul. De unde și venirea îngerului.



1. DÜRER: *Melencolia*



2. *Justiția*, în Emblemele lui Alciat
3. *Arhanghelul Mihail*, Școala de la Avignon

4. *Ispitirea sf. Antonie*, Gal. Barberini, Roma
5. BRUEGEL:
Dulle Griet





PLUTON, PROSERPINE. Museo Capitolino, Roma.



6. Absidă, Aveyron
 7. Pluton și Proserpina în B. de
 Montfaucon
 8. BOSCH: *Ispășirea*
sf. Antonie





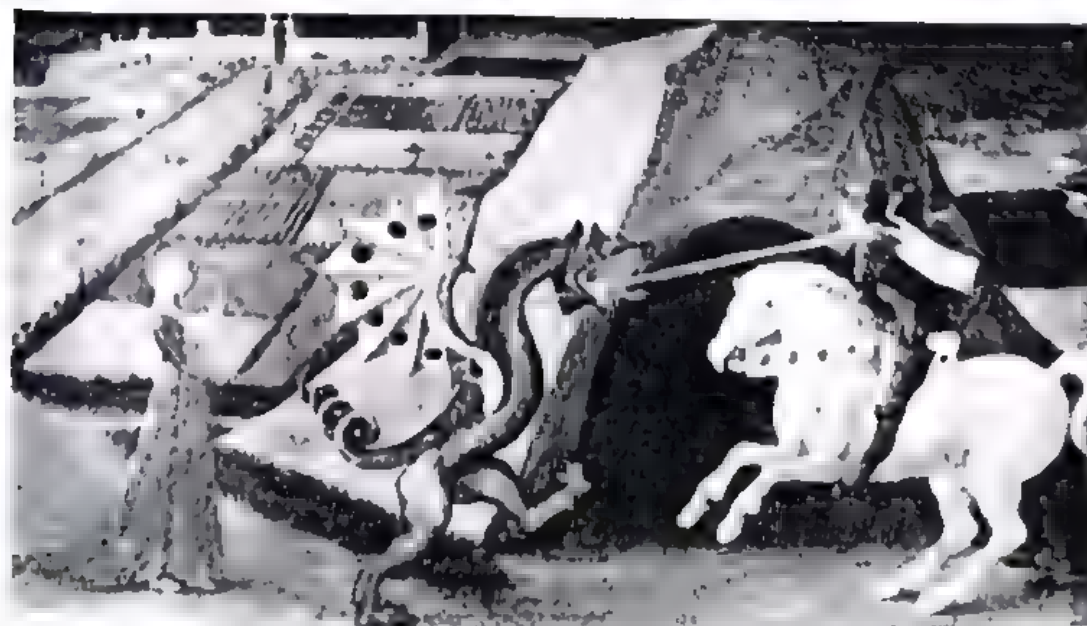
9. DIRK BOUTS:
Căderea omului
10. Detaliu de por-
tal al bisericii St.
Trophime, Arles



11. *Ostindiișii zotrâși
în cazan, detaliu de
Infern, Catedrala
din Bourges*

12. Detaliu de pla-
fon, sec. XVI,
Muzeul Calvet,
Avignon

13. UCCELLO: *Sf.
Gheorghe luptând cu
balaurul*





14. BOSCH: *Flut
risipitor*
15. *Mal-ul, carte de
joc*



16. CARPACCIO: *Martiriul celor zece mii pe Muntele Ararat*

17. DAVID TENIERS: *Ispitirea sf. Antonie*







18. BENOZZO GOZZOLI: *Cortegiuul regilor magi*
19. BRUEGEL: *Căderea lui Icar*
20. BELLINI: *Alegoria*



21. CARPACCIO: *Minunea sf. Trifon*

22. ENGUERRAND CHARONTON (Quarton):
Incoronarea Fecioarei



5 — El apucă pe un drum pieziș, *scara lui Iacob*. Recursul la cer, precum și acea complacere în ambiguitatea feminină, devin cale sau drum teologal. Aici totul este funcție a fluidității; Ingerii se rotesc și dau o nemaiîntâlnită senzație de ușurință în mișcare, de mobilitate, — opusă repausului celui care doarme sau stării ființei siderate. Despre om ce se poate spune? Viziunea îl „luminează”, fără a o înțelege însă dintr-o dată. Există în întârzierea amintită un echivoc, după cum există și prezența obscurului, a scînteierii onirice care, într-o mai mare măsură decît coșmarul (dacă e să ne gîndim la doi poli), guvernează arta fantastică.

Paradoxal, *drumul*, care nu este pretext pentru peisaj (pare a persista aici un vestigiu al artei miniaturii), înfățișează un decor natural, precum și „obișnuitul”, opus visului. Pante, scări, punți, răscruci, maluri, serpentine, coboriș, urcuș, cornișă devin locuri ale periplului neaventuros. Pentru a devia funcția anonimă a drumului, acesta este folosit în marile scene: o întreagă expediție se pregătește pe drumul Magilor. În schimb, stîncă despicață, Terasa și Turnul sînt locuri de popas adăpostite, un ecran orbital, „încadrînd” și decupînd o scenă îndepărtată. Corespunzînd unui gest obișnuit, brazdele lui Bruegel stabilesc zone succesive și o umbră în trepte, de fiecare dată frîntă, mereu mai subțire.

Figurarea efortului lent, a potecii, a popasului stîncos, a șerpuirii contrazice ordinea perspectivală. Distanța introdusă de săgeata ochiului este ambiguă. Ea restabilește legătura cu ordinea naturii, dar în spatele Fecioarei și Pruncului, *drumul reprezintă locul unui alt tablou*, un mijloc de comunicare între pădure și cîmpie. Cele două chipuri devin astfel și mai misterioase. Toate trecerile, de la atenție la suspens, de la tandrețe la acea parte îndepărtată a Pruncului, par semnificate. Căile pe care te rătăcești nu sînt însă ale Făgăduinței. Ele țin de drumul „oprit” (aria balaurului, la Carpaccio, este imensă) — al excesului ori al fantasticului, al Rătăcirilor lui Ulise. Dacă această cale largă este numită „calea pierzaniei”, ea determină, fără umbră de îndoială, comandamentele

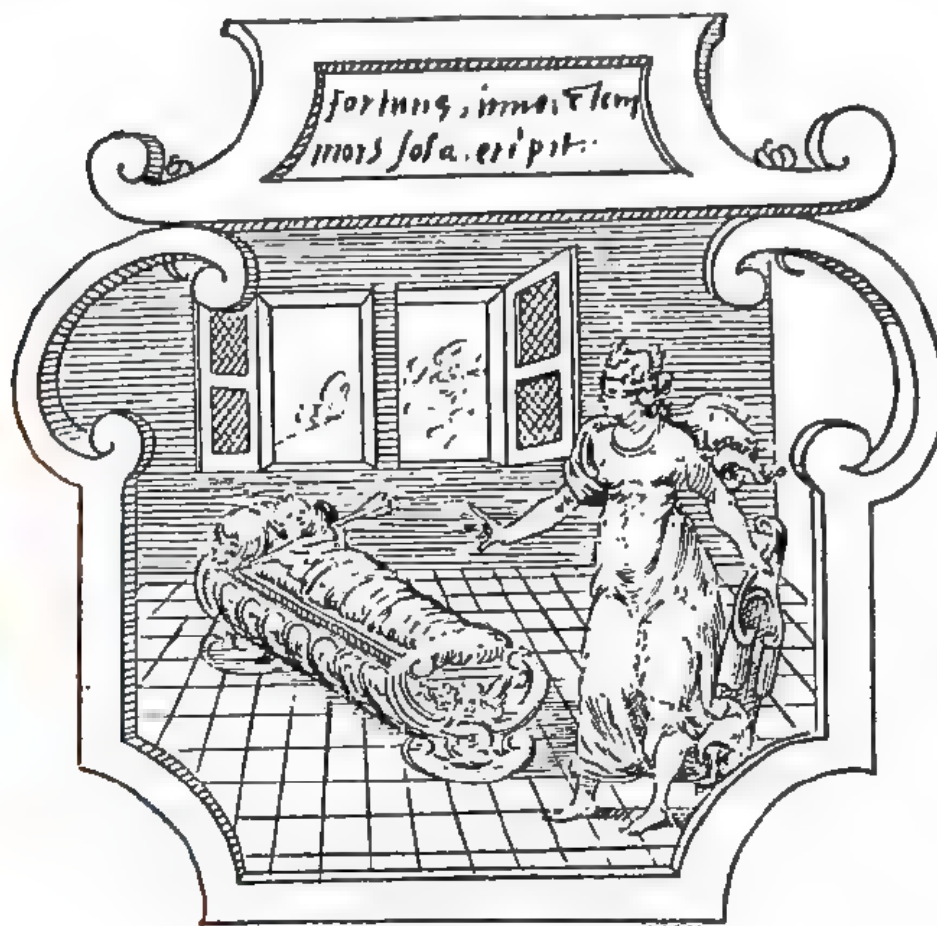
hibridului. De unde și recurgerea la chthonian, la rămășițele pămîntești împrăștiate pe sol.

Nu surprindem oare insolitul tocmai pe această cale, cea dintre Balaur și Arhanghel, dintre plugar și Icar, dintre chipuri și drum, dintre planul apropiat și cel depărtat? Nevoia de adîncime, de spirale sau serpentine, e parcă o justificare a figurii, a aparenței sale naturale și a naturii sale *duble*. Datorită peisajului și Pruncului, chipul nu rămîne cu desăvîrșire închis pentru noi. Personajul, imobil, are în spate calea ce poate fi străbătută.

Alegoria înaripată, legată la ochi, nu poate însă deschide drumul lumii, aflat în spatele ei. Numai Fortuna ar putea deschide accesul către ceea ce pare interzis. Un fluviu desparte malurile, iar personajul enigmatic întoarce spatele cerului, fundalului stîncos. Totuși, nu se pregătește de zbor. Fortuna e oarbă. Iar drumul de catifea al peluzei paradisiace ori al Grădinii închise pare hărăzit aleșilor. „Sută pe o bilă, Fortuna la voia întîmplării” (*Emblèmes d'Alciat*, Lyon, 1549, p. 120).

Drumul Emausului ori al Fiului risipitor, al Damascului și al pămîntului sfînt sînt legate de *punerea la încercare*. Prea puțin doctrinală, arta fantastică se bazează pe o supraveghere nevăzută și pe ființa năprasnic doborîta, fie ea Pavel sau Monstrul. În afara liniei de echilibru, calul în galop (Bellini, *Convertirea sfîntului Pavel*) străbate o parte din drum și cabrează. Diferitele stadii ale pătîmirii au drept martor omul sau animalul. Nu ieșim din dilemă. Dragonul taie drumul. Interceptarea trecerii pare a constitui rolul forțelor animale sau nocturne, al hibridului. Amenințarea se face simțită neîncetat. Față în față cu dragonul, ori încercînd să surprindă *nevăzutul*, omul nu mai este cu el însuși acolo „unde-și închipuie a fi”. În afara luptei cu anele ori a luptei călare, ținînd de ritualul turnirului, sfîntul Gheorghe și Arhanghelul nu opun dificultăți la care balaurul să nu se fi așteptat. Primatul monstrului, învins (în curiozitățile hagiografice), străpuns, înlănțuit, 50

este echivoc. Reîntîlnim iarăși și iarăși dragonul. Carpaccio ordonează și el un univers fascinant, prin sensul dat aglomerărilor. Pregătit pentru parada ucigașă, personajul în armură se află la capătul drumului; nu-i rămîne decît să spintece



3. *Fortuna* (Justiția-Nemesis)

monstrul, să-și înfigă spada în trupul lui — dar familia proliferază. Nu departe de drumuri, în ascunzătoare, se așteaptă trecerea omului. Labirintul pare fatal; căile naturale sînt și mai neliștitoare. În cadrul luptei, vînătoare monstruoasă, și a festinului infernal, unde „șapul” continuă să fie o pradă (faptul ar putea fi considerat un ecou al fugăririi vînatului uman, lansat spre delectarea Prințului), prelungirile labirintului sînt evidente. Noi dedaluri, într-o civilizație care nu acceptă sacrificiul, dar tolerează masacrul, rămășițele jalonează locurile monstrului. Prelevat ori

cucerit, tributul omenesc trădează cumplita operă. În luptă, Arhanghelul în armură nu cedează în fața animalului, pe care îl învinge și îl ciopârțește. Luptătorul, ca și răpunerea monstrului, nu țin de adevăr, sînt pilde pe o cale ce devine searbadă după Triumful pios. Rămîn dragonii, forme uluitoare, hibridul și traficul neliniștitor, înzidirea depozitului funerar. Cadavrul n-a fost oare totdeauna un reper de preț? Nu mărginește el locurile, pînda devoratorului ce are nevoie de om ca trofeu, imitînd astfel excesele mercenarului medieval?

Conflictul între starea de pace și cea de război, de încercare și pîndă, încurajează omul în acțiunea de celebrare a identității dintre lumină și viață. Dar sensul nocturn, încăierarea, „lupta luminii cu tenebrele” depășesc orice identificare. Personajul care se întoarce nu urmează calea figurată în spatele lui. Ca și magia, arta fantastică nu poate folosi mijloace comune — ea sugerează, în afara obișnuitului, fără să nege realul.

! Fantasticul înfățișează *celălalt povîrniș* al naturii, „unde ordinea firească a lucrurilor” este neîncetat contrazisă. Nu e vorba de un cult al anormalului și bizarului, ci de o parte din noi care ne tulbură: păienjenii de superstiții și dorințe. Arta fantastică este o istorie a actului magic, a spaimelor și a puterii de a crea. Neputînd condamna pe față supliciul, finalitățile ostile sufletului, ostile omului, condiția sa de străin amenințat de pretutindeni — fantasticul folosește un drum ocolit, acela al hibridului. A ține totdeauna seama de hibrid, iată elementul principal al raportului dintre om și extraordinar.

I. SPAȚII ȘI LOCURI

6 — Vestită prin realismul ei, arta lui Bruegel urmează „artei vizionare“ a lui Hieronymus Bosch, fără a se putea determina exact „natura împrumuturilor“. Bruegel observă și transcrie realul; peisajele de „manieră înaltă“ preced priveliștile imaginare ori panorama cosmică. În general accidentată, aceasta ar corespunde intenției de a anima spațiul, prin dramatizare.

În chip vădit, observatorul și vizionarul se confundă din clipa perceperii realului. Căsuțe, acoperișuri, turnulețe pregătesc o nouă arhitectură fantastică. Originile ei sînt, fără îndoială, călătoriile, lucrurile văzute. Ea ar semnifica *reîntoarcerea*, care nu exclude exotismul, nostalgia priveliștilor de ansamblu.

În această lume în care satul se dezvoltă în jurul hanurilor, serbările și chermesele înseamnă exuberanță — dar, de pe acum, neliniștea începe a miji, chipurile par marcate; curtea miracolelor nu e departe: calici, cerșetori, estropiați, orbi, infirmi — nu e oare acesta universul lui Bruegel și al lui Hieronymus Bosch? Deși nu poate fi vorba de o căutare premeditată a monstruosului, anormaliile ne îngăduie să descoperim un bestiar „uman“ fără precedent. Ologi-avortoni, posedați de fantome, lumea acestor forme pare nepuizabilă, iar arta fantastică e tocmai sinteza, ori amalgamul lor. *Les Drôleries* nu sînt simple îndemnuri la milostenie. Cotidiene în această mulțime, în de-

cursul serbărilor, ele implică un anume adevăr, grotesc prin exactitatea sa.

Pentru descoperitor, spectacolul schimbărilor se desfășoară într-un soi de alternanță. Chipurile sinistre fac loc subiectelor „vesele”: nunți, serbări, teme demne de Bruegel *poznashul*; farsele, cherme-sele, orgiile dau fiecărui episod o concretete, o vigoare care sfidează Alegoria. Nebunia și vrăjitoria, de fiecare dată individualizate, — *Dulle Griet*, sau nebuna Margareta, este celebră; „chirurgi” care extirpă piatra nebuniei și bufoni cu cap de vrabie — iată ce anume se opune spectacolului. Fantasticul chilomanurilor, frecvent, nu reprezintă o celebrare a orgiasticului — ciclul metamorfozelor e întrerupt în clipa în care hibridul posedă și se satisface: e un fel de voracitate galvanică.

Jocurile de copii (regăsim antiteza), avînd un întreg oraș la dispoziție, înfățișează un popor pitic. Grupuri-grupuri, *Elck* „avant la lettre”, copiii se iau pe ei înșiși drept ținte și scopuri în luptele lor neprimejdioase. Unele, rezervate oamenilor mari, ar putea fi vesele, dar *Lupta dintre Carnaval și Post* nu se sustrage tragicului. Fie că e vorba de *Uciderea pruncilor*, fie de sinuciderea lui Saul, de parodia unui turnir sau de lupte ciudat caricaturale, aceeași neliniște se face simțită: universul lui Bruegel e, în general, oel al războiului și opulenței, al mizeriei și masacrului. Tronsoanele omenești au aparținut tradiției epice a luptei înainte de a trece în iconografia Martirilor; nemaipomenita roată a foamei, brațele dispuse radiar din *Bucătăria săracă* dau opulenței orgiastice o întorsătură sinistă pe care trupurile viemuitoare, aglomerările, vrăjitoriile și dansurile macabre nu o dezminț. Falange și hoarde se dedau neîncetat la acte războinice și la acte de cruzime. Terifiantul, grimasele, armele împlîntate, ciudățeniile din lumea formelor și a omului încolțit se substituie așa-numitelor „specii ale vizibilului”.

Arhitecturile lui Bruegel sînt o nouă dovadă a lipsei de măsură a omului. Turnul Babel nu-i decît o înlănțuire de terase în spirală, de arcade... „Catedrala” antichității îl amenința pe Iehova în cerul 54

său, drept care blestemul se abate asupra construcției; constructorii se risipesc. *Confuzia* lor datează de la Babel, „scară” uriașă al cărei capăt nu atinge cerul. Îngerii, fără mare autoritate în universul lui Bruegel, nu urcă, nici nu coboară. „Locul acesta e de temut.” Uluiitorul Babel, creat din nou de către Bruegel, nu înseamnă oare una dintre cele mai deznădăjduite încercări de a „urca”, de a edifica „poarta” (cerurilor)? Părăsită, căci omul n-a putut străpunge cerul, ea aparține ruinelor cezariene.

Mai puțin spectaculoase, dar împodobite ca de sărbătoare, turllele bizare, atât de frecvente în tablourile lui Bosch și Bruegel, seamănă cu „adăpostul” pe care îl poartă în spinare *Elefantul armat* al lui Alart du Hameel, ori al lui Cock. Strânse ori dispersate, mulțimile devin părți componente ale unei drame, împotriva turnului. Gogoasă de ristic, ivită printre ramuri sau furci, capul omenesc nu mai e decât un grăunte sferic ori un craniu de pasăre, oval, albit. Ce poate face el împotriva fortăreței antropomorfe, în drumul către gura „Iadului” (ca în *Dulle Griet*)?

Reduși, acești ciorchini alcătuiți din capete aparțin unor hibrizi neliniștitori, ca și spectacolul nebuniei și al Triumfurilor absurde. Nebunul, observatorul, „pictorul” omului dezvăluie burlescul, fantăscul, profuziunea într-un univers al supraabundenței și al înfometării. Pasivitatea orgiastică, banchetul nu exclude farsele; căderea Orbilor, fuga Păstorului „compensează” veselia. Circuitele antitetice ar fi un semn al absurdului. Semintele și lucrurile extrase ori revărsate (ca în *Vrăjitoarea din Malleghem*), păsările care fură grăunțele, broaștele, amfibii și împerecherea insolită (nu știm din ce regn face parte cuplul), pregătesc o nouă stare a lumii, cu siguranță invertită sau grotescă.

În locuri marcate net, Bruegel revine la om, dar la omul ispitit ori supliciat: Antonie, la liziera pădurii; Menestrelul, în colivie, ținut la stîlpul infamiei; necunoscutul, pe locul supliciului. Ar fi o dublă contestare aici: a naturii (ca în *Întoarcerea turmelor*); a spectacolului terorii, dictat de justiție, și „gustat” de mulțime, la porțile orașelor. După

55 aceea, locul pare pustiu.

Decorul bizar, dinainte pregătit, aparține universului represiv (supliciatul nu mai e decât o paiață, obiect dislocat de care natura dispune) și universului scenei, unde obiectele, risipite, sînt tratate ca atribute. Semnificația orologiului stă exclusiv în brațul-ac ce indică miezul nopții sau ora vrăjitoarelor. Lanterna lui Elck, clopotele, clopoțeli și zurgălăii intră în arsenalul scenelor de ispitire. Cuști și zăbrele, zaruri sau cărți de joc, ochelari, găurind o nară; pîlnia, bolul-glugă, pălăria-strachină, turbanul, stupul în cap, tiara, stacane și ulcioare, grătare, trompete, bărci zburătoare — batjocorire a „acvariumului feeric” — curse de păsări, cuirase, armuri, cuțite de bucătărie, pentru a tilhări la poarta Infernului (ea îl obsedează pe Bruegel, ca și terenul supliciului); cuțitul ce străpunge mîna, găurește obrazul ori e ținut în gură, spade și tășuri dințate, extravagante antene de luptă — iată semnele realului și ale excesului, ale naturii, belicoase însă, și ale torturii. Pe-atunci, într-o epocă de războaie și erezie, schingiuirea, *cruciatus*, ori rotirea (*vertigo*, *vortex*) erau înfățișate prin lupta cu armele, despicarea pîntecului, găoacea deschisă, sfîșieri. Rotundul și ovalul, tigve și „cochilii”, succed buzelor însîngerate; deformările deviază curba, banală; burduful și oamenii-bostan participă și ei la pîntecoasa agitație. Pămîntul nostru, purtînd crucea, ar fi globul unde e închis hoțul care taie punga. Felinarul, sferic, îi conține pe cei condamnați, deasupra „gurii căscate a Infernului”, în *Dulle Griet*. Sfera este răsturnată (dezordinea nu-i marcată decât de poziția crucii), în *Proverbe flămânde*.

7 — Omenescul purcede din fapte ce nu pot fi cuprinse de rațiune, din farsă și din bestiar, din monștri și din hibrid. „Fanteziile” sau Nebuniile folosesc o familie de personaje cunoscute: postul, acest bigot, Carnavalul, călare pe un butoi; cimpoierul din *Dansul*; marele ins negru, numit *Mizantropul* („deoarece lumea este atît de nesigură, umblu eu înveșmîntat în doliu”; poate fi propusă și o altă tălmăcire — o vom da în „Ființa hibrid” 56

dă"). La Bruegel, veșmîntul este totdeauna un semn; figura umană devine hibridă datorită ornamentului, acoperămîntului de cap sau detaliului. Tributari Omului sălbatic ori Silenului, creaturile păroase pătrund în universul bastard, „de neîmblînzit” — iar eroarea lui Berenson, credincios nudului pe care-l numește „marea artă însăși”, este de a nu fi știut să stabilească *legile compozitului*.

Purtate de însoțitorii Carnavalului, măștile nu sînt o replică burlescă. Ne aflăm dincolo de atribut sau de material, în lumea hibridului. *Apicultorii*, una dintre cele mai uimitoare reușite ale realismului fantastic, Măștile devin prototipurile vieții naturale, protegute. Ce răspuns dă acest exercițiu cuirasarii, turnirurilor și cavalcadelor! După cum spune Van Mander, Bruegel și Hans Frankert, îmbrăcați țărănește, se duceau la chermese și la nunți, împărțeau daruri „și ziceau că fac parte din familia unuia dintre soți” — din aceea a bărbatului cu gură de broască ori a personajelor pîntecoase (regăsim complexul burdufului și sensul jocului animalier, prin folosirea diferitelor părți morfologice). Pe scurt, raporturile dintre om și animal, dintre mască și omul-animal, sînt de atare natură, încît, în ceea ce privește bestiarul lui Bruegel, scenele colcăitoare retranscrise de Cock, sau hibridul, întrebările rămîn deschise.

Maimuțele cu lanț („Dacă vei căuta în tot Heidelbergul, vei găsi acolo mulți din speța mea”); personajele cu cap de maimuță, măgarul, levreta, coțofana de pe spînzurătoare; broscii, fluturi, pești, pasărea cu cioc prelung, cozile lungi, antena-fărăstrău, trompele, ghearele, coarnele, colții — forme și fragmente în universul lui Bosch, Bruegel sau Carpaccio, sînt un fel de instrumente ale ispitirii. („Puterea asină purtase aurul Arabiei, smirna și tămîia țării Saba.”) Simbol al iubirilor și urilor private, năluca nu-l cruță pe sfînt; iar erotismul, care ar putea fi socotit inadmisibil de către noii supraveghetori ai Imaginii, este manifest, în alte momente, datorită tensiunii, unui anume vis — „o pereche de ochi în spate” —, crupelor și monștri-

lor, ilustrație constantă în „tratatele” de știință fantastică, structuri hibride care sugerează acțiuni multiple. Geniul vizual ține de observarea a ceea ce nu poate fi ascuns: omul, animalul; de o cosmogonie familiară și carnală. În acest domeniu arta fantastică reprezintă o descoperire a libertății actelor. Sîntem readuși fără încetare la real, la o perspectivă insolită, de către natural, sau de către element: la Bruegel, chiar și zăpada aparține fantasticului, ca în *Adorația Magilor* din colecția Oskar Reinhardt. Nivelurile neliniștii și ale hibridului sînt instituite pornind de la natură, de la veseliri, lupte și suplicii. Antena-armă, devenită ferăstrău, nu reprezintă oare, în universul formelor, ceea ce amenință *parașa*, o civilizație ornamentală? Încetul cu încetul, imaginile ies din carte și din miniatură (care nu mai este proiectată „en tableau”). La nivelul zidului, formele acționează prin inversiune și se eliberează prin mișurare sau printr-un anume gigantism. Obiectele instaurează raporturi noi; uneltele omului au devenit persecutori — și enumerarea nu e scutită de monotonie. E un fel de inventar al accesoriilor mulțimii înarmate, tabloul unor oameni cuprinși de voluptatea de a profera Ocări.

La Hieronymus Bosch, imaginea ne pune în față un alt tip de enigmă. Prin introducerea dezorientării și hibridului în lumea formelor, ființele par a fi reconduse la origine, la adevăratul lor sens, care nu este acela al ritualurilor. Imaginea fantastică întrunește însă de fiecare dată elementele unei alte celebrări, ale cărei surse le putem surprinde: ea ține de inversiune și răsturnare, de spațiile imaginare „populate” de monstru, înaripatul infernal, omul-animal. Or, noi nu cunoaștem acțiunea „puterii” asupra animalelor. Fenomenologică, arta „descrie” modul în care se comportă omul față de puterea pe care a declanșat-o. De unde fluxul, hoarda la Grünewald sau Niklaus Manuel (în cele două scene, anahoreții sînt bărboși). Această dezlanțuire e cauza permanentei neliniști din om. Ea deviază ori sporește angoasa pe care o resimțim în fața încercărilor, a ademenirilor.

Prin năvala hoardei, posibilă datorită măştii, Vrăjmaşul generează nenumărate temeri: omul nu vrea să semene cu această „legiune”, dar e obligat să se recunoască în formele şi situaţiile propuse.

Acestea par o aberaţie dementială. Orice regulă pare abolită. Oamenii sînt neliniştiţi din pricina lor (poate că intervine aici amintirea „vulcanismului”, a „potopurilor”, a ameninţării apocaliptice), dar îşi recunosc universul propriu. Se impune deci ca Spaţiul detracat să fie reconstituit în integritatea sa, ori descoperit sub toate formele sale. Artă fantastică îşi asumă această sarcină! Iar dacă spaţiul este restaurat în toate dimensiunile sale, prin act sau „în tărîmul Astrelor”, e pentru a se da *omului*, astronom şi arhitect, putinţa de a stăpîni instrumentele de evaluare ori de orientare, ritualurile necesare oricărei întemeieri.

Experienţa individuală se constituie prin senzaţiile de durată şi de întindere. Dar gîndirea creatorului, a astronomului sau a întemeietorului poate fi o gîndire savantă, impersonală. În artă fantastică, conflictele dintre expresia gîndirii individuale şi exigenţele gîndirii „savante” constituie o dramă asupra căreia dispunem de puţine date, în ipoteza că nu recurgem la „acţiunea lui Hermes”, la nostalgia omului integral, la istoria proiectelor.

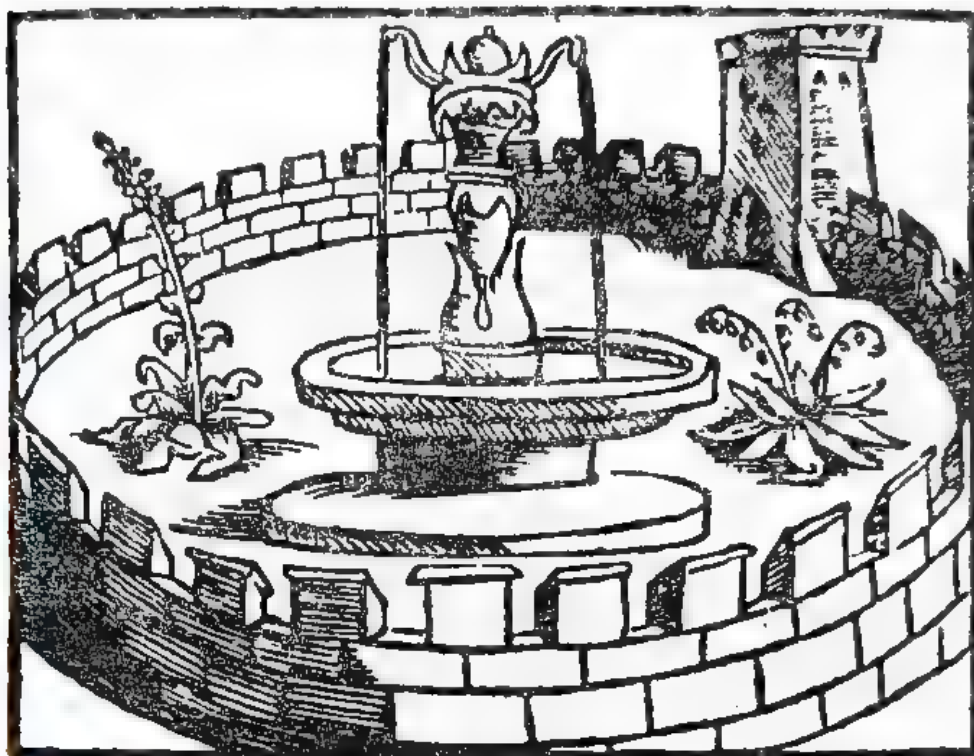
În chip ciudat, distrugerea turnului Babel apasă asupra lumii proiectului. Nu e o vană supoziţie faptul că „gîndirea savantă, înainte de a fi folosită de clerici” (de atunci datează „confuzia”) era o gîndire de altă structură. Ea accepta şi cerceta lumea formelor pe care o surprindem într-o artă a cărei putere este imensă. Niciodată fascinaţia nu a fost atît de insolită.

Presupunem astfel existenţa unei nesfîrşite pasiuni pentru imaginea construită, unei gîndiri savante la artiştii sau la „specialişti” din cadrul grupului, al echipei. Datorită „atelierelor”, datorită operelor lor, putem surprinde un moment esenţial al gîndirii umane: artistul (nu clericul) vedeşte un simţ al formelor atît de acut, încît magnetizarea generată de opere este investită cu o *putere* a cărei natură am voi s-o determinăm. În această formă

59 de gîndire, orientarea insolită guvernează un efort

care cunoaște „îneebunirea” magnetică. La celălalt pol, astrul capătă un sens lăuntric, analog celui pe care *astrum* ori *sidus* îl are la Paracelsus.

8 — Formele sînt *situs*-uri pe care știința veche le putea clasifica „în vederea acțiunii” (ceea ce am numit meditație nu constituie o mărturie a acțiunii;



4. *Fântină*, gravură alchimică

aceasta e semnificată de hoardă sau de locul magic). S-a descoperit, mai ales în Asia, o artă „structurală” (descoperirile lui Baltrušaitis privesc un domeniu învecinat), care modifică ideea noastră despre clasificare; noțiune sau știință căreia trebuie să-i adăugăm pe cea de orientare.

Fiind, în primul rînd, tributară locurilor, *ideea situării* (fang: răsărit, *situs*, pătrat, echer) nu ține de legendă. Ea guvernează formele, iar *rețelele de construcție* sînt, în Occident, de o complexitate nebănuită. Construcție nu înseamnă însă geometrie, o nouă închisoare, sau un ansamblu scoliast. Ceea ce numim formă, loc, spațiu imaginar, se datorește unei luări în posesie a realului care

nu caută să transcrie natura, ci să ordoneze, să compună fasciculul descoperit, figura (*sidus*) — să constituie un ansamblu (Fântână, Car, *Sedia*, Curte cu colonade precedată de un pilon ce despica cerul). Artistul ne transmite astfel ultimele ansambluri arhitecturale sau cosmice. *Visul lui Poliphilos* (1499) înfățișează un Triumf ce reprezintă o „sin-



5. *Triumful lui Vertumnus și Pomona, Visul lui Poliphilos*

teză“ a carului escortat de nimfe și condus de faun.

În opera fantastică demnă de acest nume, nu există hiatus. La Hieronymus Bosch, formele sînt ocult legate (la Bruegel ele par juxtapuse), reușita acestei arte constînd cu precădere în reprezentarea maselor sau a ființelor dispuse în viorchine. Ceea ce părea arbitrar alcătuieste o ordine care nu este cea a lumii. Ea se află mai ales sub semnul lui Hermes și al anomaliilor, sub semnul nebuniei umane și formelor excesului, al clipelor de metamorfoză. Așadar n-ar avea rost să căutăm și să

vedem în „imaginile” artei fantastice doar reprezentări inspirate de natură și de om.

Prin temele și formele sale, arta vizionarilor oferă un spațiu considerabil simbolurilor, luate în ele însele (deseori obiectul devine emblema; în arta modernă, obiectul ia locul personajului, cel puțin în epoca aventuroasă), și „simbolicii”, socotită ca unul dintre principiile structurării operelor. Forța operei (și supraviețuirea ei) o transformă în loc, iar consacrarea „centrului” (cf. Mircea Eliade, *Images et Symboles*, pp. 33—72) se desfășoară într-un spațiu „calitativ distinct de spațiul profan”. El nu este nicidecum sacru ori demonic. /Spațiul sacralizat coincide cu centrul Lumii și al omului./ E un paradox al artei fantastice, și nu dintre cele mai neînsemnate, faptul de a „conferi” omului *puteri* ce par a-i fi refuzate de celelalte științe ori de dogmă. Încetul cu încetul, cu ajutorul operelor de artă, se edifică, nu un sistem, nici o estetică, ci un *corpus* extraordinar, legat de o gândire pe care o redescoperim dincolo de imagine și de persoana artistului. Însemnătatea lui Hermes, rămășițele misterioase ale orfismului, ale pitagoreismului, ale maniheismului (artistul nu s-a transformat totuși într-un adept) încep a fi recunoscute, în afara studiilor obișnuite. Experiență a libertăților în mînuirea figurilor, creînd un „dincolo de simbol”, arta fantastică este mai mult decît rebeliune ori supraviețuire: ea amalgamează — fiind presimțită în urma lucrărilor lui Henri-Charles Puech — întreaga însemnătate a *maniheismului imaginii*, fără a alcătui totuși un sistem ostil. Din nici o scenă de gen nu lipsește o oarecare libertate, nici jocul umbrelor (știința faldurilor pare rezervată personajului divin); aceea a mișcării, ființelor infernale, (chthonienilor). În concepția platoniciană (exagerat lăudată de esteticieni), sufletele sînt așezate la început în astre. Astrul e însă un „partener” și totodată Antagonistul! Fără îndoială că în acest caz s-a urmărit reducerea sa la un rol subordonat. Primele configurări, astrul și Templul, se datoresc determinării Răsăriturilor. Sediile puterii: Stela funerară, altarul, baldachinul, carul, tronul, Luntrea sînt în același timp spații reale și imaginare care

complinesc „spațiile” sacre ori le integrează în aria comunială a templului, înaltul sediu, „blocul unde statornicește sacrul”. Paradoxal, locurile construite de om sînt marcajele sau bornele spațiului imaginar; în această operă, „protecția sacrului” cade și ea în sarcina omului. Arhanghelul nu răspunde numai unei teme iconografice; precum Ariel, el este Vatră. Personajul ca Loc nu e un mit. Prin localizările introduse, asistăm la bizare opoziții între Arhanghel și Balaur, între diavol și „papul” cu tichie ȕguiată.

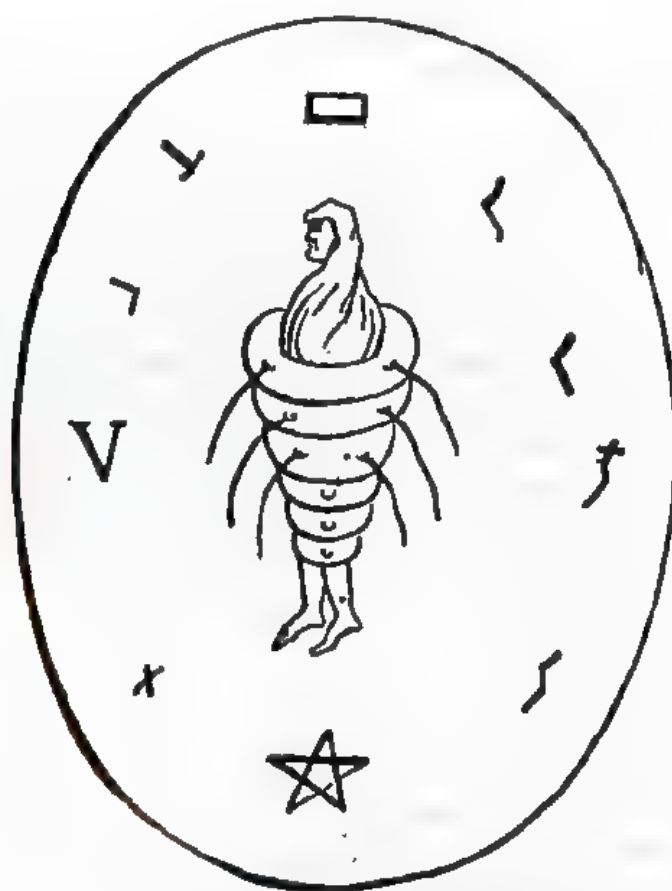
9 — A magnetiza, a transforma spațiul; a institui etapele, diferitele faze ale *calvarului* uman, iată ce pare a caracteriza demensurile unei ființe care nu examinează scopurile, ci mijloacele. După o bizară inversiune, „legămîntul” eschatologic este folosit în pofida dogmei. De unde și plăcerea iluziei, *clipele de metamorfoză*. Între real, natură, astre, spațiul imaginar, hibrid și om, distanța nu a fost niciodată atît de mare. Dar *disproporția* (și nu distincția, care e un fenomen elementar — „priveliștilor în perspectivă” li se acordă o însemnătate exagerată din clipa în care nu se mai ține seama de dinamismul Figurilor), distanțarea și forța stabilesc o diferență de potențial între borne. Acestea sînt figurate de locuri și attribute înzestrate cu o uriașă putere ocultă. Există acolo o magie a magnetizării care succede dispariției sensului augural — dar supraviețuirea lui, în noi, sau în operă, e vădită. E de ajuns să examinăm rețeaua de superstiții, relativa duplicitate în ordonare, și consimțămîntul (potrivit *jocului* aparențelor ori al temerii), puterea inversiunii și intensitatea forței. În opera lui Gozzoli, *Madona cu centură* ocupă un loc important, fapt care dovedește supraviețuirea miturilor și răsturnarea pricinuită de insistența hagiografică. Simbol al Renașterii, centura este legată de mitul Pandorei. Hefaistos modelează forma feminină; Atena îi oferă „centura” și podoabele sale. Atena, zeița fecioară, efectuează ultima ajustare a lui „Thomas”. Conflictul, dintre ființele Pantheonului, dintre oameni și monștri, Pallas și Cen-

taur, Virtuți și Vicii, dintre spațiul sacru și labirinturile terorii se desfășoară în apropierea locurilor create de om, care sînt o „sursă” de spațiu sacralizat. În loc, fie el piatră sau mască (aflate în atingere cu cadavrul — de unde importanța fenomenelor de contact); în hibrid, centaur sau Viciu, este interceptat, captat un flux. Momentele surprinse de noi sînt cele excesive. Dar cîte împrumuturi de la părțile animale! Actul încorporării are forme multiple: formele pe care le generează obsedează memoria omului.

Aceasta e frământată. *Manifestîndu-se, omul nu s-a limitat.* Pîndit de lege, de excesul de putere, și de tăgadă, omul cunoaște momente de libertate. Alegerea sa ori formele ei nu pot fi „acuzate”. Nu datorăm oare revoltei umane, care nu e himeră, ci stă prinsă în cleștii realului, sensul lumii și, dacă e vorba de opere, al spațiului cosmic, a cărui structură ne e relevată de o anume suprapunere? Perceptut, resimțit ca o criptă, cerul devine modelul după care este înălțat templul; „rotonda” este imaginea „bolții” și, de pe terase, e supravegheat spațiul. Împrumutînd chipuri diferite: înger-meridian, arbore, trăsnet, empireu, cerul devine „centrul” dătător de neliniști, ce pare a-și schimba forma în fiecare clipă. De unde cvartalele spațiului și formele „blazonate”.

În Evul Mediu și în Renaștere era înfățișat în cîmpul Scorpionului un om călare, într-o tunică de zale, cu lancea ori spada în mînă. În această figură se poate observa (feudalizarea personajului sau mitului e neîndoieală; Pallas își ține halebarda precum un figurant) o deformare a Centaurului din care o parte revine Scorpionului. Motivele oculte ale deformării sau reducăției la Cavalerul-Arhanghel implică o cunoaștere a diferitelor legături și structuri, existente într-o vreme pricepută la interpretarea Figurilor. Devenite inerte, în hagiografie, ele nu pot face să fie uitate originea, anterioară dogmei care le folosește, și cauza: un astfel de adevăr nu poate fi transmis decît „sub vîlul” imaginii ori al unei figuri. Într-o planșă reprodusă de Montfaucon (*Antiquités*, Sup. t. I, pl. XIII) Sep- 64

tembrie este figurat prin Ptah, arhitectul artist, ținând în mână o șopîrlă prinsă cu o legătură în care se poate recunoaște „nodul vieții”. Există, în această știință și în această temere („citirea” figurilor a fost socotită o temă de magie pînă în secolul XV), o



6. *Canopus*, gravură, B. de Montfaucon

curioasă nevoie de a forma locuri legate de puterea de-a făuri și de a numi (imaginea Balanței este total nefolosită); de problemele consultantului și de divinație, prin intermediul studierii figurilor. *Canopus*, din care apa se scurge prin șase guri (Montfaucon, t. 2, pl. CLXXII) este în același timp zeu al apelor și figură de zodiac (identificată drept Secundul Hermes: Aquarius). Pot fi descoperite nemănumerate legături între imagine și esoterism (există în arta fantastică o figurare a istoriei secrete a lumii); între astronomie și teratologie. Nașterea zodiacală a monștrilor nu este un mit. Vasul zeului
65 apelor purta în vîrf un cap de om sau de animal.

Legată în mod ocult de astrologie, tot așa cum este legată de actul lui Hermes, arta fantastică transportă „în cer” și în infern simboluri divine sau maniheiste care vor deveni constelații, cu precădere ale Zodiacului. Cum scrie Franz Cumont, constelațiile sînt „resturi fosile ale unei vegetații mitologice luxuriante”, reproduse, în parte, în Tratatul de Astrologie al lui Aratus, unde Vărsătorul ține un vas (*canopus*) îndreptat spre pămînt.

10 — Neîncetatul conflict dintre om și hibrid nu trebuie să fie interpretat în mod formal. Eroii sau monștrii nu sînt „imagini” ale omului; natura nu este o imagine a lui Dumnezeu. Numai delirul interpretativ al romanticilor putea accepta asemenea confuzii. Ele pot disimula un fapt insuficient cunoscut, care trebuie înțeles: „Toate acestea li s-au întîmplat aceloră ca pilde” (Pavel, I, Cor. X, 11). Într-o perspectivă optimistă ori „panteică”, eroii sînt transformați în astre strălucitoare (aureola nu e, desigur, străină de această idee), drept răsplată pentru vitejiile lor.

Aici însă imaginea ne îndepărtează de sensul real. Nu ultima stare a metamorfozei este importantă, ci *trecerea*, acel *entre-deux*, nedefinitul. Figurarea monștrilor învinși are drept corolar lupta, *oscilația* resimțită, încercată de noi. Iar „catasterismul”, personajul-constelație obținut prin zvrîlire în cer a unei părți din om, are, ca dublu, pe pămînt, partea moartă și straniul sepulcru. Sîntem readuși, fără încetare, la obiect (nimic nu poate fi mai cumplit decît corpul devenind obiect, sau fragment instrumental) și la reacția ocultă, împotriva veleității noastre de „ascensiune mentală”. E aici un soi de popas fascinant.

La celălalt pol, figurile „panteice” domină imaginea omenească. Malakbel, în cea de a doua și a treia poziție astrală, se află sub semnul unui Hipogrif marcat de svastică și de vultur. Neptun aparține unui ciorchine de cai marini; Aerul e un cap de pasăre. Repetate, în ciuda lipsei de credință în realitatea lor, aceste figuri nu devin oare, prin

element sau poziție, „imaginea Zeului” (Bel, Neptun), a eroilor sau a Dioscurilor? Cerul a fost aproape în întregime recrutat din rîndurile genului



7. DÜRER, *Sfântul Ioan și cele șapte sfeșnice*, 1498, *Apocalipsul Sf. Ioan*

uman, iar personajele din Olimp au multe legături cu omul sau cu formele delictuale ale aventurii. În același timp, cerul s-a îndepărtat, Soarele a devenit rozasă, iar *Figura* s-a substituit Profetului, care

anunță viitorul (cel de nedeslușit) pe cale conjecturală.

Mai puțin tributare limbuției oraculare, dar legate de o anume magie perversă, în care se lovește de la distanță, figurile aparțin luptei în invizibil, specifică fantasticului. De unde și mitul etapei paradisiace, al proximității. Ființele erau apropiate unele de altele, de cer, de erou. Confundându-se, distanța și universalitatea așteptării modifică speranța (pe care o folosește dogma), uitate rămânând asterismele „sferei barbare” — numele infernale date unor părți ale cerului.

Deviată, ivirea figurilor semnifică data fatidică, amenințarea ce planează deasupra. Nu e vorba de viitor, de o reducere la sentimentele noastre, ci de o cufundare în insolit. Ne aflăm în sectorul opus defilării eroice sau panteonului liniștit. Experiența infinit variabilă pe care o generează puterea (în cadrul jocului de șah figurile majore ne antrenează în labirint), întâlnirea unei superiorități, întotdeauna noi, pun în valoare o lege a fantasticului: puterea experimentală ajunge la figurare. Magnetizarea resimțită sau constatată, în timp ce grupul dă loc bănuielii, are drept motiv proba, care va fi dublată de actul participantului, al spectatorului. Acest fapt exclude orice limitare a funcției.

11 — Circulația cărților de artă ilicită grevează destinul formelor și imaginilor. Obsedat de taina pierdută, și de ceea ce nu poate fi mărturisit, *fiu al Științei* poate, artistul folosește simboluri descifrate cu greu, când se găsesc sub semnul „imuabilei științe a lui Hermes” — alchimia — sau al astronomiei. Căderea lui Simon Magicianul nu este totuși o lecție.

Conflictul dintre știința ocultă și autoritate, dintre inițiat și spectatorul „orb” (el se pronunță totuși), dintre curiozitate și rezistența încercată în fața *învățăturilor pierdute* sau a legilor răsturnării reprezintă una dintre sursele artei fantastice. Aceasta nu înseamnă că trebuie să se admită existența unei „secte secrete”, a unei confrerii întru disperare și erezie (care ar fi fost „inspiratoarea” lui Bosch). Curentele heterodoxe din secolele XIV și

XV (Franța, Rinul, Țările de Jos); doctrinele maniheiste, sectele de inspirație cathară („călătoria în Sud” putea să aibă un motiv ocult), asociațiile de begharzi și beguine, contaminate; predica populară (erezia își tragea puterea din excesele predicatorilor sau din scolastica de piață), învățăturile insidioase sînt suficiente artistului care *face parte* din această lume. Deseori, imaginea nu-i altceva decît o cunoaștere minimă, la nivelul vremilor sau al mulțimii. Ea este însă și semnul (*portentum*) potențialității, sau ceea ce atrage.

Capcanele trebuie detectate neîncetat. *Rolul înșelător al imaginii* nu face decît să mărească primejdia sau rătăcirea. Datorită operei fantastice, reunirea, gruparea figurilor alcătuiesc tot atîtea cenacluri, fără să avem putința de a surprinde *natura* colocviului. De fapt totul depinde de magnetizare, care e „gestualitate” a insolitului. Puterea ei se exercită asupra-ne cînd ne aflăm în fața marilor opere; iar sentimentul de atracție, în fața imaginii, formelor și grupurilor, îl datorăm unor deprinderi uitate. În condiția omului modern intervine o moderare a gestului excesiv. De unde, poate, noua atracție pentru ocult. Pictorul nu *acționează* în raport cu omul și cu lucrurile (această „raționalitate” condamnă sau înăbușă arta). El exercită o putere anume: forța magică nu e absentă din lumea formelor. Figurile și grupurile sînt mai mult decît niște embrioni (funcțiile variază potrivit Locurilor). Științei vizuale îi revine sarcina de a le aduce la „maturitate”: de a le traduce în acte. Intervine aici un fel de dat alchimic, o știință a hibridului, care a fost descoperită de artist — iar operația „alchimică”, în cadrul acestei arte, constă tocmai în a face să se ivească între macrocosm și microcosm o a treia lume. *Scamatorul* pe care îl întîlnim în „Simon Magicianul” a impus comparația Ființei umane cu un jongler (fig. 37).

Fiind substituit „planului” astral, ori rival, „planul” introdus de religii modifică noțiunea de timp și sensul actului. Sfîntul Simion, veșnic în rugăciune, stîlpnic, păstrează o atitudine de *stasis*,
69 cu brațele în cruce. Suveran, Christos trebuie să

guverneze lumea vreme de o mie de ani — kiliasmul, *millenium*-ul; dar poate că participăm, după Hermes sau Gnoza, la epoca „ereziei”. Artă fantastică este în primul rînd aventură, iar Rătăcirile sale succed călătoriilor legendare. Legată de ex-



8. DÜRER, *Ingerul cu cheia abisului*, 1498 (detaliu), Apocalipsul Sf. Ioan

plorarea aventuroasă, într-o mai mare măsură decât de doctrine (care se opun unele altora și oferă modelul confuziei), credința în astre, din epoca elenistică, a pătruns în Noul Testament. Apocalipsul, pe care îl vom regăsi în capitolul luptelor duse împotriva omului (se urmărea în acest fel îndepărtarea oricărei amenințări la adresa Suveranului), recurge la numeroase împrumuturi din domeniul noțiunilor catastrofice ori al Palatelor siderale.

Aici Grecia e secundară și trăiește din împrumuturi. Geniul său asimilator rînduiește cunoștințele anterioare. Egiptul astrologilor, Iranul, religiile din Babilon și Asiria, astrobiologia „asiatică” cuprind un atare ansamblu, încît sinteza dogmelor devine literă moartă. În ciuda eforturilor literaturii vizionare sau eroice — ele confundîndu-se în perioadele de utilizare a legendei, a probei și martiriului (acesta inversează datele criminale ale supliciului), — *distanța* dintre oameni și eroi, ori sfinți, se destramă. Pe un anume plan, dragonii și hoardele sînt manifestări ale unei a treia lumi, a hibridului și a „embrionului”, ale vieții animale și formelor excesului, în labirint. Prin această artă (succede ea inițierii, sau experienței? nu cumva este încercare?) care îl reprezintă pe om luptîndu-se ori săvîrșind fapte eroice (Gigantomahiile sînt forma clasică a luptei împotriva „celui mai mare”, pe pămînt), se dezvoltă o umanizare *primejdioasă*: ea șterge, în parte, trăsăturile arhaice. Dar, în spatele Arhanghelului, regăsim pe Henmes Psihagogul, o altă epocă și cultele ei — condiția omului, de dinainte de doctrine și teologii.

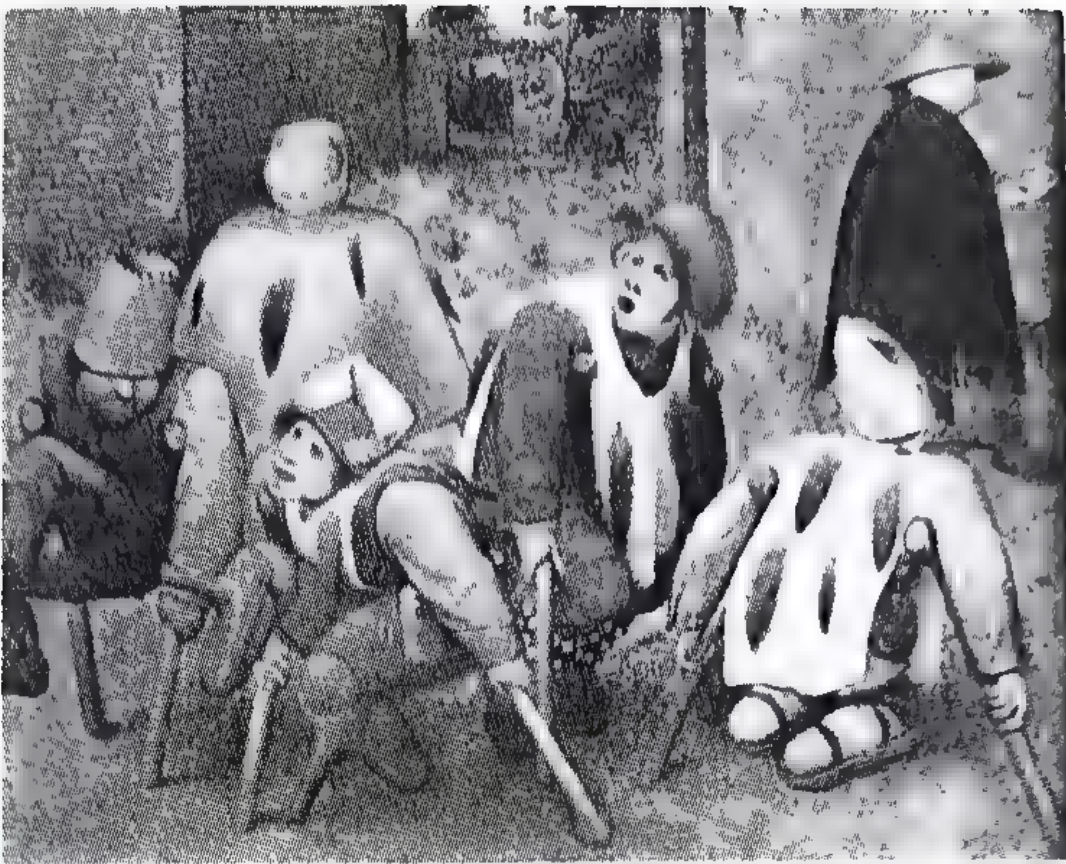
12 — De îndată ce și-au dat seama de primejdie, doctrinele au folosit bestiarul, purces, în parte, din *Zodiac*. Încă din vremile dintîi a existat o reprezentare animală ocultă; vitalismul zoomorf mascînd enigma: mutismul, față de om, al vieții de dincolo. După noi, se comite o eroare de tip „evoluționist” cînd se sugerează — nu e vorba de fenomene biologice — o trecere de la animal la om. *Inversul* este cel care trebuie examinat, cel puțin în arta fantastică, încă din preistorie. Măști sau vînători — toate învederează o anume trecere de la om la animal. Purtătorul de mască este absorbit în hibrid și schimburile între mască și om, între obiect și omenesc, țin de acel sens al contactelor și al dinamismului pe care îl regăsim în adoptarea unor înfățișări sau părți animale, ori la „zoofore”. Există aici o vitalitate care sfidează investigarea logică, iar atributele puterii sînt de o asemenea natură încît omul caută să-și procure toate „formele”, toate stările forței.

„Eonul mithriac, zeu al Timpului, ar fi un om cu cap de leu. (Se poate oare vorbi aici de trecerea „de la animal la om“?) În jurul lui se încolăcește un șarpe. În *serpuirile* reptilei (formația e labirintică) sînt gravate semnele Zodiacului — iar „statuia“ ține în mîină una sau mai multe chei. Ea devansează mitul sfîntului Petru, legenda portarului Raiului. Tema Porții este de asemenea foarte bogată, dar a fost inversată, devenind legenda Porții de Aur sau a Pragului Edenului, a Întîlnirii. „Dioscurii“ creștini împrumută din datele mitologice. Tema Perechii este complexă; sursele sale nu sînt romane.]

Alchimistul Zosimos din Panapolis afirma că secretul fundamental al Alchimiei (el grevează destinul formelor) era identic misterului celui mai ascuns al religiei lui Mithra. Statuia lui Saturn Mithriacul, aflată în lapidariul din Arles (Inv. P. 375; proveniența: Circul), este înconjurată de un șarpe și semnele zodiacului, ca și *Relieful lui Phanes* din Modena.

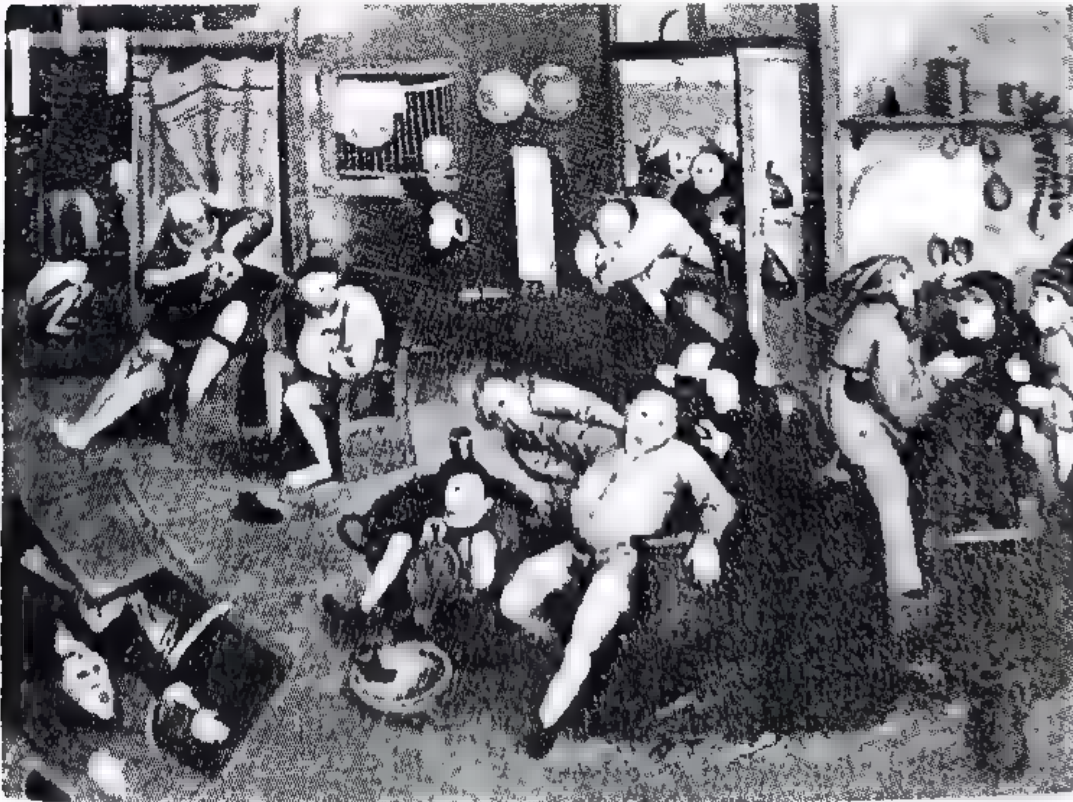
Acest întreg ciclu se află sub semnul lui Phanes, fără îndoială hermafrodit. Ființa de lumină trebuia să se scindeze. Noi n-am moștenit decît partea „mondenă“. De unde ocultul, idealizarea inutilă. *Abraham* ar reprezenta o probă de ceea ce ar trebui să numim de fapt „inversiune evoluționistă“, care este o formă edulcorată a răsturnării practicate de religii. „Sînul lui Avram“, situat în timpul portalului dinspre apus al bisericii din Rampillon, evocă un alt fapt. „Marele Cronos, cu gîndurile lui perfide, își rescuipă toți copiii, învins fiind de îndemînarea și forța fiului său, și vomă, mai întîi, piatra înghițită de el la urmă“ (Hesiod, *Teogonia*, 495—500).

Exaltările astronomice ale pitagoreismului (este cunoscută însemnătatea legendei lui Pitagora la evreii alexandrini), deviate de iconografia ce se manifestă după o tăcere de mai multe veacuri, nu pot duce la uitarea descendenței Titanilor care irupe în Apocalips. Nevoia de a interveni caracterizează „generația“ divină; Profetul nu-i decît un instru-



23. BRUEGEL: *Cerșetori*

24. BRUEGEL: *Operarea pietrei din cap*





25. BRUEGEL: *Uciderea pruncilor*

26. BRUEGEL: *Dans țărănesc*



27. *Nașterea lui Christos* (cople de Bosch)



28. BOSCH: *Purta-
rea crucii* (detaliu)



29. ALART DU HAMEEL: *Elefantul armat*

30. NIKLAUS MANUEL DEUTSCH: *Sf. Antonie și demonii*





31. *Ispittrea lui
Christos, biserica
din Plaimpied, Cher*

32. *Pilagora,
catedrala din Chartres*

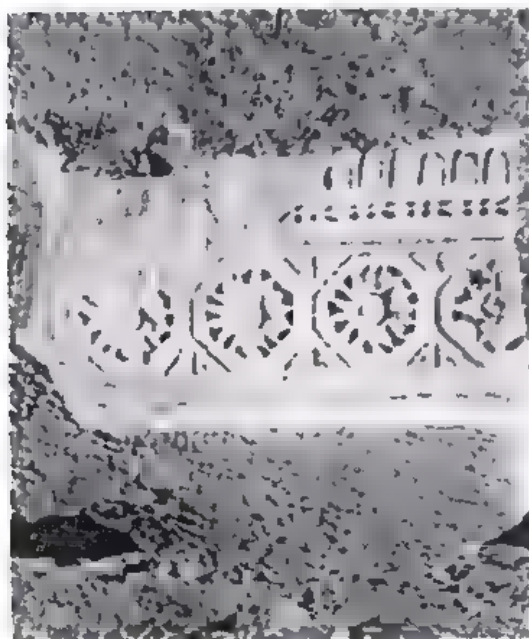


33. **ENGUERRAND CHARON-**
TON; *Incoronarea Fecioarei*

34. *Mensis September* (septembrie), in B. de Montfaucon



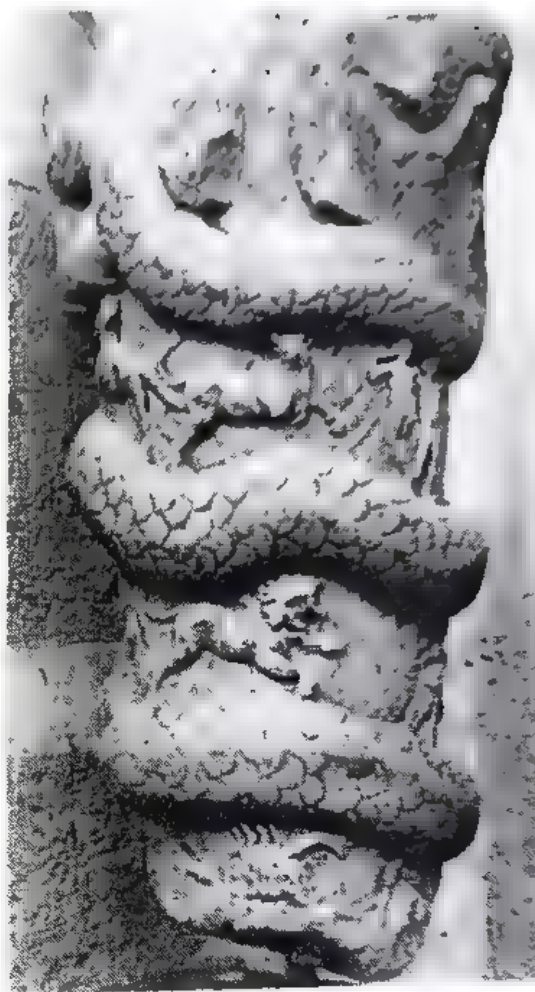
35. *Arhitectură cu Sorl, Palmyra*



36. BRUEGEL—COCK: *Căderea lui Simon Magicianul*



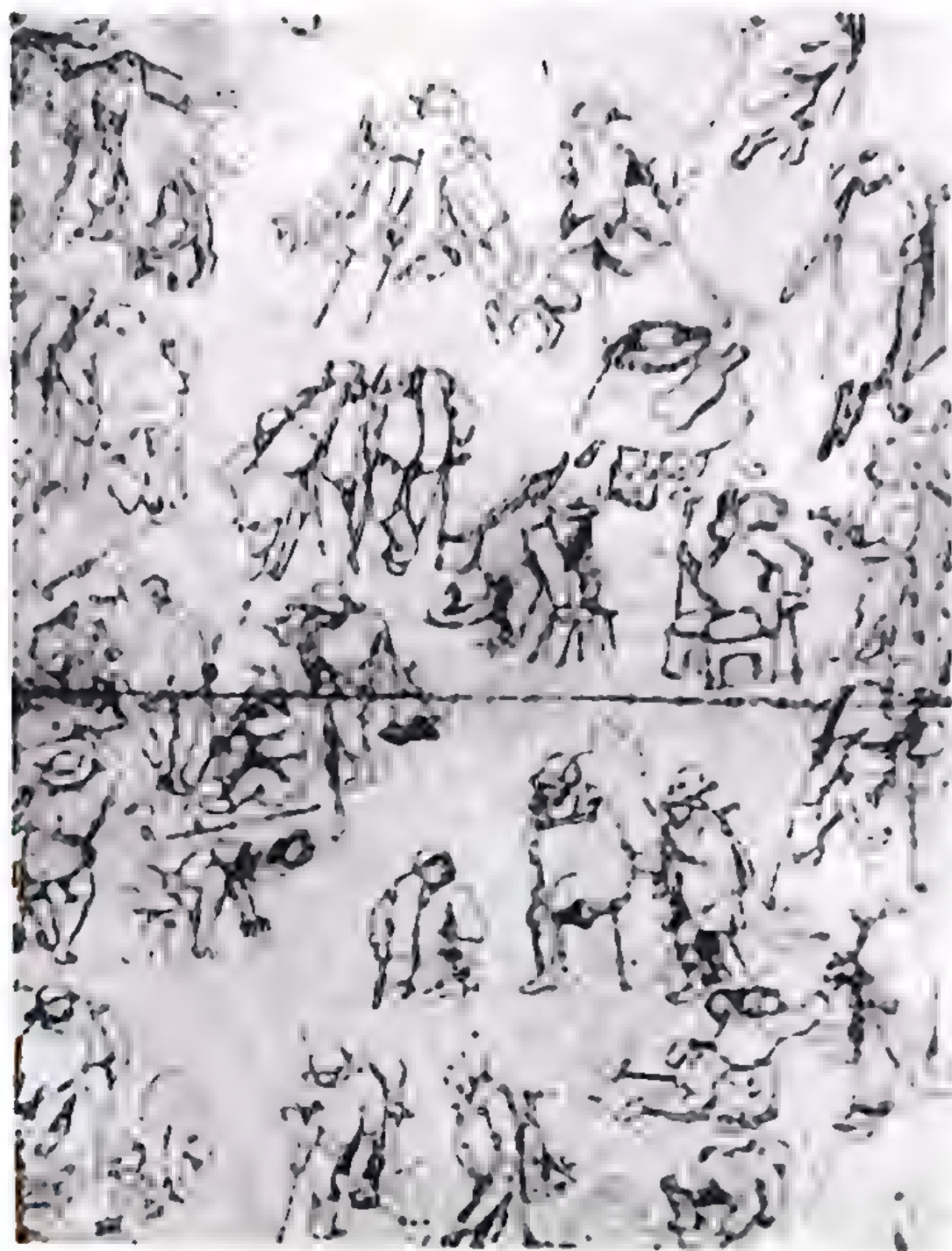
37. Scamatorul, Tarot de Marseille, carte de joc



38. Saturn Mithriacul, Lapidariul din Arles



39. Avram și sufletele, detaliu de portal al bisericii din Rampillon (Seine-et-Marne)



40. BOSCH | *Carnetul, cultul, infirm*



41. CARPACCIO
*Sf. Ieronim în
oratoriul său*

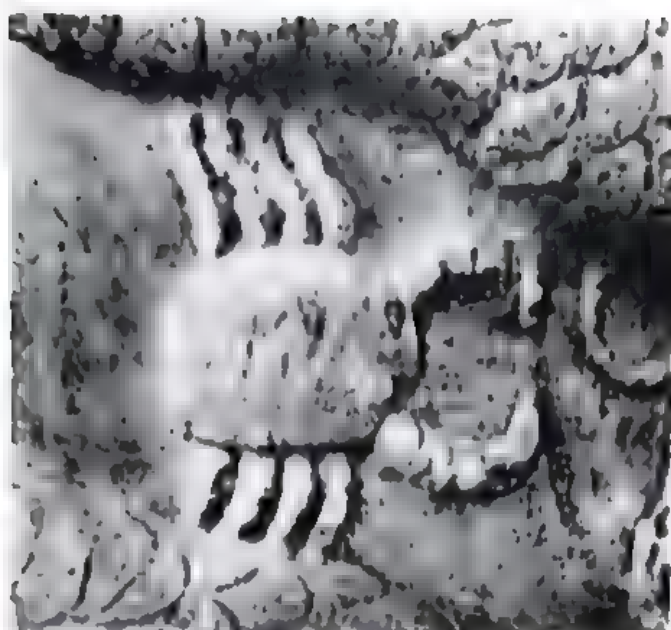


42. *Trecerea Mării Roșii*, detaliu dintr-un sarcofag paleo-creștin

43. *Gemenii*, Lapidariul din Arles



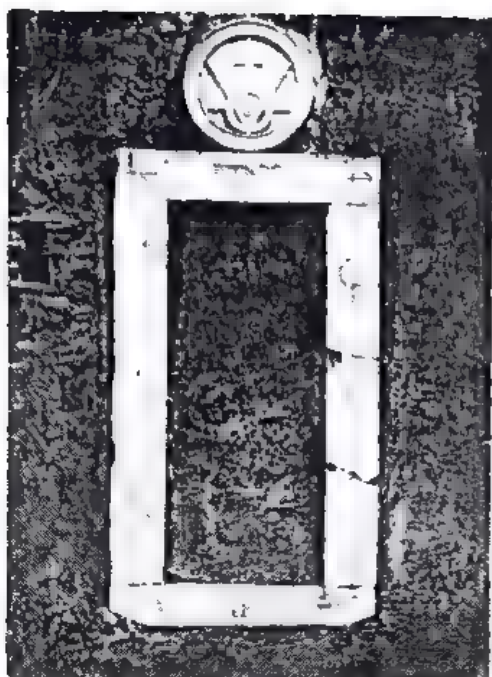
44. *Selene culcându-se în ocean*, marmură



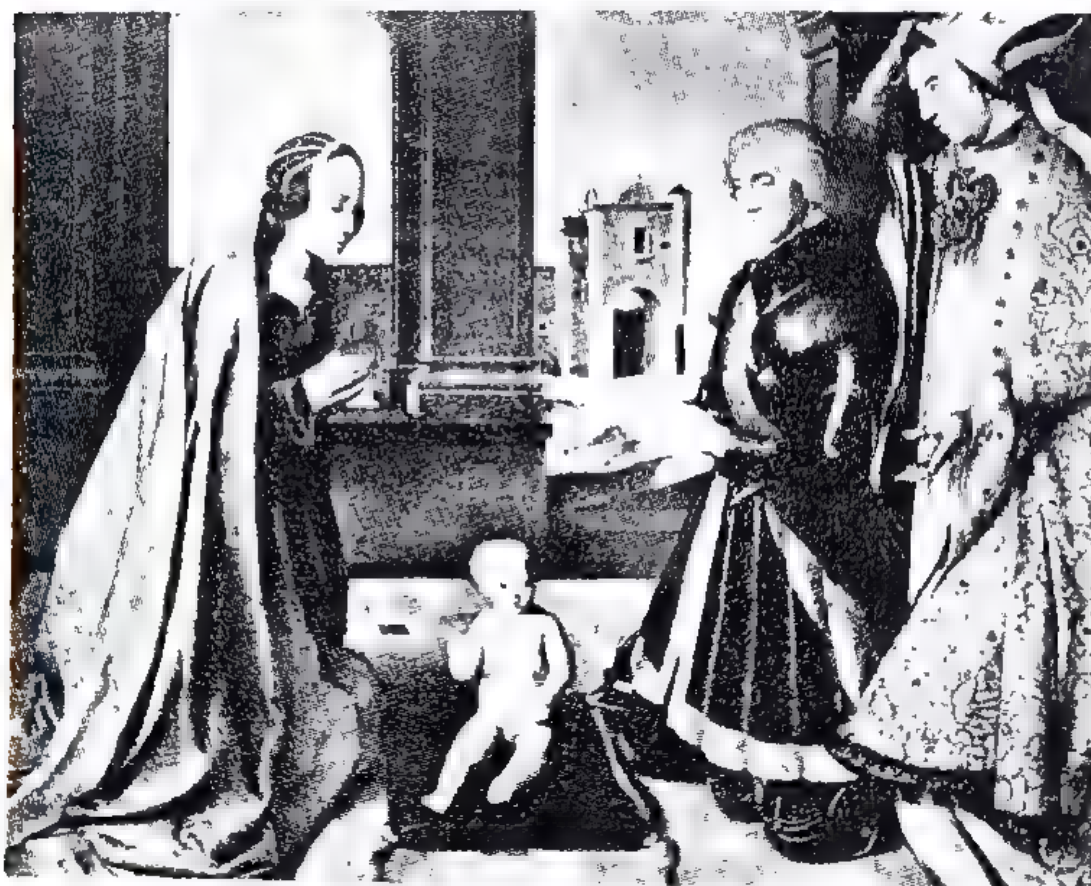
45. Figură zodiacală: scorpionul, detaliu
din *Saturn Mithriacul* de în Arles
46. Soare, vîrf de obelisc, Muzeul Réattu, Arles
47. Fructul oprit, detaliu, Domul din Orvieto



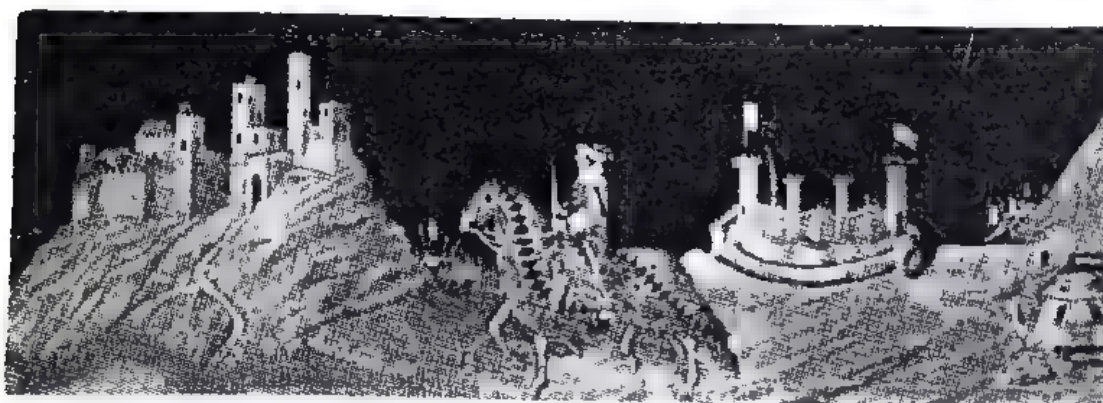
48. *Cavaler și mele*, detaliu de plafon, Muzeul Calvet, Avignon
49. *Neptun*, în *B. de Montfaucon*



50. Ușă alchimică a marchizului Palombara, Roma



51. *Adorația Pruncului*, Școala de la Avignon



52. SIMONE MARTINI: *Guidoriccio Ricci da Fagnano*

ment, un medium al vremilor occidentale catolicizate, încă apropiate de Teroare. „Cumpliți erau fiii aceia, născuți din Pământ și Cer.” (Hesiod, *Teogonia*, 154—155.) Iar ceea ce era *teluric* deveni răz bunător. Devoratorul, pe care-l regăsim în infernul roman, la Hieronymus Bosch și Bruegel, face parte din descendența lui Cronos.

13 — Actul excesiv și *iluzia* (curioasă e calea ce duce de la piatra înghițită de Cronos la damnat, la Iona cel înghițit), pasivitatea ființei vulnerate și apetitul Monarhului, limbuția luciferică generează centre de forțe opuse, detectate în afara formelor. Orientarea transmută asupra pământului („loc al oamenilor”), imaginea cerului, loc al zeilor. Dar imaginea lumii se opune încetul cu încetul reședinței aleșilor, a preafericiților sau a Suveranului, cel puțin în opera creată pentru uzul laicilor (poemul „Imaginea Lumii”, „Fântâna tuturor științelor” joacă un rol însemnat în Evul Mediu, „pînă-n inima Renașterii”). Ostili ori supuși, laicii erau împiedicați de propriile lor temeri să parcurgă *spațiul* care-i despărțea; dar cele dintâi eliberări au loc odată cu Sidrach și al său „catehism natural întocmit spre folosul laicilor”: Nebunii și Bufonii.

Încetul cu încetul se iese de sub puterea dogmei (avem, despre Evul Mediu, o serie de reprezentări care nu se datoresc exegezei idealiste) — dar, în-singurarea pare a deveni lege (estropiatul, ca și bufonul, este izolat). Acest aparteu tragic ar urma comuniunilor din vremile străvechi, mulțimii sau chermesei. Operele țin seama adesea de „fenomenele” de recluziune, acceptată ori consacrată studiului; de condiția solitară exprimată de ascet sau de sfânt (Ieremia, Antonie, Simion). Ea capătă atunci valoarea recursului la momentele de metamorfoză, celebrate de arta fantastică, ce nu pot fi separate de masă (hoarda este un ciorchine învîrtejit) și de solitarul doborât, învins. (El nu îmblînzește totdeauna leul.) Înălțarea Turnului Babel, trecerea Mării Roșii, adorația Magilor gru-

diției lor. Solitar sau meditativ, Filosoful (el i-ar urma Magului, în acest ciclu) nu mai acordă atenție faptelor mitologice. Până atunci un zeu (Zeus Oromasdes) sălășluia neconținut în „spațiile sublime ale eterului”. Ultimele momente ale artei fantastice în acest ciclu occidental, care se desfășoară din Irlanda până în Renaștere, coincid cu emanciparea omului și cu apariția liber-cugetătorului sau a Filosofului.

Mai puțin însingurat, astronomul studiază „cerul întreg al cerului”, Ahura-Mazda, cel venerat pe piscuri. Curînd, tronurile celeste se vor statonici deasupra liniei orizontului — iar artiștii, învățați a cifra spațiul, vor admite teme iconografice care vor camufla, în aparență, tehnicile de investigare. Spațiul convențional din Quattrocento, perfect jalonat, respectă norma: *spațiul celest*, scăpînd legilor perspectivei geometrice, nu poate fi figurat decît de un înger sau de Dumnezeu odihnînd deasupra cîtorva nori.

Această figurație aluzivă ce respectă „concentrarea iconografică” (nici un spațiu adevărat între personajele „Anului” și Cer) este un eșec: pluralul, prin accesoriile sale (aripi, tronuri, soare, lună, nori-soclu) care țin de o divinitate panteică, nu poate instaura unitatea și nici da o „reprezentare” a infinitului. Interpretarea spațiului devine semnul unei opere ce-și reclamă libertatea, în pofida temelor.

14 — Universul plastic, asemeni universului uman, este deformabil. Dar unele elemente izolate și identificabile poartă nume și sînt reproduse după un anumit canon. Aceste elemente introduc relații care vor să fie convingătoare. Conflictul dintre libertate și iconografie este larg folosit în arta fantastică. Opera rămîne, în cadrul acesteia, locul predilect al spațiilor imaginare. Spațiile eterate unde Jupiter-Ormuzd ori Dumnezeu tronează „într-o veșnică lumină” au drept echivalent Empireul, Lăcașurile și Casele. Pictorul se adresează în felul său astrologiei care, altădată, era o știință, o artă, și anume „cea mai prețioasă”. Determinînd perso- 74

najul zodiacal, Gemeni (Castor și Pollux ori Dioscurii), Fecioare (sau Astreea) Săgetorul (centaurul Chiron trăgând cu arcul, sau Crotus), Vărsătorul (și Efuziunea, „acea parte unde se vede apa ce curge”), astrologia creează *romanul* destinului. Îi place să se edifice în plin necunoscut, potrivit unor date ce par fixe. Iar arta fantastică folosește, din cele mai vechi timpuri, conflictul între „determinațiile pozitive” și incertitudine. Relațiile pe care le introduce proba sînt echivoce. Neliniștea nu pierde nici o clipă — cu atît mai mult cu cît orice element *s-ar afla* în legătură cu o parte a cerului înstelat. Dar în omul zodiacal corespondențele sînt folosite într-o mai mare măsură decît „determinismul”.

Se pare că rolul *motivelor mitologice* inspiră preceptele astrologiei. Potrivit psihocosmologiei Nosayriștilor, „la început, sufletele lor erau stele, ceea ce vor și redeveni sau, mai bine spus, se vor întoarce la această stare” (Henry Corbin, *Eranos* XIX, p. 190). Inepuizabili generatori de energie, aștrii ilustrează acest sens al forțelor, detectat ori presupus. Sălășluirea sufletului în astrul „partener” are drept corolar rudenția tainică dintre „un anume suflet omenesc” și un anume astru, Selene culcîndu-se în Ocean, Fecioara suită pe semilună, omul „înscriș” în ovalul Zodiacului. Natura lor este concepută ca o *A cincea natură*, aceea a Eterului, din clipa în care e vorba de o lume „superioară”.

Astronomii, ca și astrologii ori alcătuitoarii de calendare sau almanahuri, au căutat întotdeauna să justifice numerele (ce slujeau computurilor sau erau prezentate într-o simbolică a cifrei cotidiene, legată de semne sau de părți). Imagine de acest fel, „enciclopedia de piatră” a catedralelor implică un calendar și o numerologie, o știință a formelor moștenită mai mult sau mai puțin de la alchimia „cosmică” obsedată de dorința de a produce omul Perfect — personajul figurat la Chartres: Ptolemeu,

Știința numărului (ea intervine în caroiajul și grilele ori schemele „geometrice”), conjurarea astrului și practica talismanului conferă emblemelor (e bine cunoscut gustul lui Leonardo pentru enigme



9. DÜRER, *Femela Soarelui și balaurul cu șapte capete*, 1498, Apocalipsul Sf. Ioan

și legende) sau figurilor zodiacale (cele ale Bestiarului fabulos sînt știute: Berbecul, Taurul, Racul, Leul, Capricornul, Peștii) substratul cunoscut pe care-l descoperim în *Saturn mithriacul*.

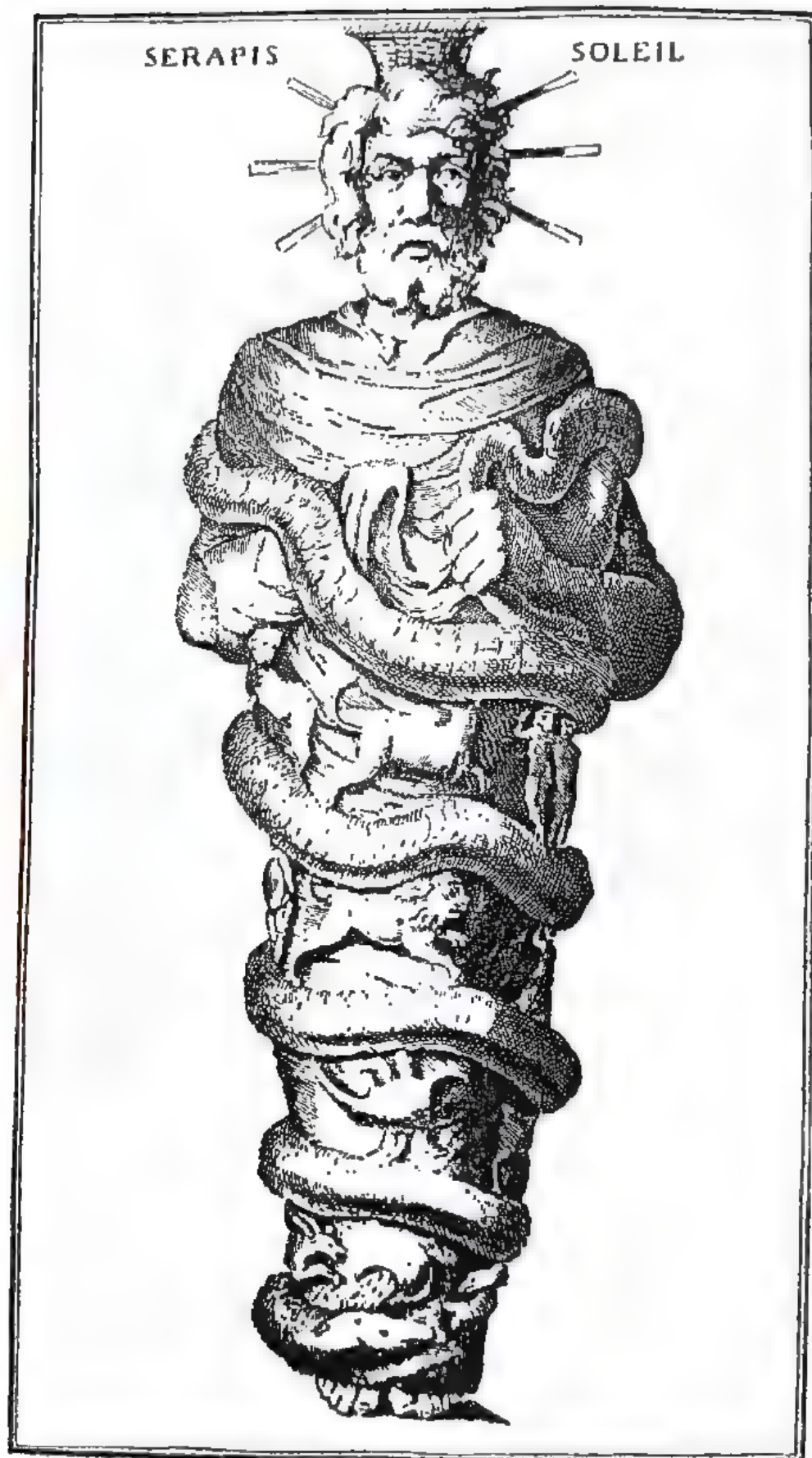
15 — Magia numerică și alfabetică intervine în circuitul literelor în calitate de element fantastic. Valoarea mistică a numerelor în mithriacism (armatele romane numărau mulți adepți ai acestuia spre sfârșitul secolului al doilea al erei noastre) conduce către pietrele gravate cărora li se dă numele de *Abraxas* și unde regăsim „simbolurile” cultului gnostic.

Abraxas este un cuvânt grecesc alcătuit din litere ale căror valori numerice însumate dau un total de 365 — cifrele extreme fiind 1, pentru α (A), 200, pentru „ σ ” (S). Prin acest cuvânt, *Abraxas*, a cărui origine este nesigură, Basilide Gnosticul exprima ansamblul celor 365 de manifestări succesive pe care le atribuia Zeului suprem. Din acest amestec de „religie” și temere, în care religiile nu mai recunosc ce anume le aparține, să reținem mai degrabă datele mitice, influența lui *Abraxas*, „creator al intelectiunii” (de unde și legătura cu *Hermes*, *Gnoza*) și a diferiților „*Mithra*”.

Soarele era adorat sub două nume; în pietrele gravate, numite *Abraxas*, soarele poate fi regăsit ca un atribut esențial, fie că e vorba de coroana cu șapte raze, fie că e vorba de car.

Religia solară și eroii legendei (*Osiris*, *Isis*) intervin fără îndoială în simbolica diferitelor *Abraxas*. *Soarele* cu chip omenesc pe carul său tras de patru cai este, cel puțin în Egipt, „cel care există prin sine însuși”. Altă figură din Egiptul antic, *șarpele* care-și mușcă propria coadă („cursa soarelui sau cercul Zodiacului”, pentru *Montfaucon*) era lăudat sau celebrat de *Ofiți*.

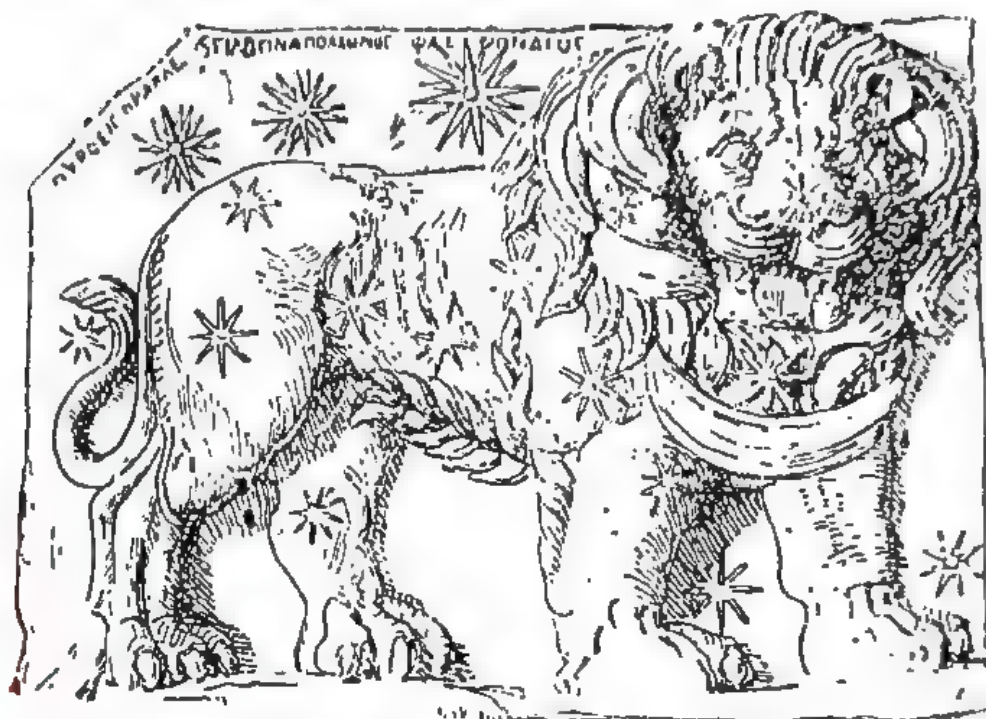
„*Soarele Serapis*” reprodus de *Montfaucon* (să ne amintim că *Leul* e un animal heliac; de unde *AEonul* aripat cu cap de leu) luminează cosmogonia legată de *Soare*, *șarpe* și *Zodiac*. Originea mitică a oamenilor se întemeiază uneori pe un joc de cuvinte! Ochiul stăpînului lumii, privat, nu se știe din ce pricină, de acest ochi care e readus în cele din urmă stăpînului său de doi mesageri, văzînd că locul său fusese ocupat, vărsă lacrimi (*remyt*), din care se nascură oamenii (*re-met*). Pentru a-l consola, Re îl prefăcu în șarpe-



10. *Serapis Soare*, gravură, B. de Montfaucon

uraeus, și-l așează pe fruntea sa ca „simbol al puterii“.

Ochiul lui Horus, identificat drept *uraeus*, atrage atenția asupra „flăcării din privire“ și asupra mușcaturii; aceasta „frige“. Șerpii ținuți în mână trădează fără îndoială personajul, pe Ho-



11. Horoscopul lui Antiohus din Commagene

rus, cel care stăpânește animalele tifoniene, leul, gazela.

Omul cu cap de leu, înconjurat de raze, aparține gnozei; leul și steaua cu semn zodiacal în care se aflau reunite semiluna și trei planete. Pe unele pietre se profilează zeița-leoaică. Fiică a zeului soare, ea se prefăcu în zeiță. Poate că acest fapt explică valul pe care-l ține în mâini, *eșarfa celestă*. Omul hieracocefal, sfinxul (și adorarea apei; cf. Franz Cumont, op. cit., p. 88, pl. VII, fig. 2), Anubis, cel cu cap de șacal, maimuța (mesager al lui Re, sau „ieșire“ a zeului ithifalic?) se regăsesc pe pietrele gravate, alături de animale avînd cap de cocoș (creasta, biciul, scutul sînt attribute ale puterii), de personaje cu cap sau corp de leu. Chipurile omenești cu sau

fără aripi, AEon (cel care există întotdeauna) sau heruvimii, amintesc nu specia cea mai bizară, ci cultul basilidienilor pentru „înaripat”. Escarbotul, scarabeul (și, printre ei, calul lunii) rețin atenția, și s-ar datora, după Montfaucon, „venerației pe care basilidienii o manifestau pentru scarabeu”, care zboară mai sus decât vulturul.

Înarmat cu scut, zeul protector (Bes?) este foarte răspândit, ca și Horus, războinicul înarmat cu o lance. El luptă pentru Re și-i aduce victoria. Horus este ajutat de însoțitorii săi, „harponarii”, iar adversarul străpuns e și el gravat pe pietre. Biciul sau *flagellum*, pe care-l poartă numeroase personaje, este un însemn regal, o emblema a suveranității mai degrabă decât biciul „celui ce conduce carul”. Dar, aici, soarele pe carul său reprezintă cu siguranță *cursa regelui* (în Egipt, cursa efectuată în timpul sărbătorii *sed* este reprezentată pe un monument din Abydos). Astfel, cunoștințele magice ale regelui par a fi evocate în cadrul unei arte tributare Egiptului și Gnozei.

16 — În acest ansamblu, personajele și formele ce au ajuns stele sau constelații sînt nenumărate.



12. Leu „mușcînd” o albină, abraxas, B. de Montfaucon



13. Leu și albină, abraxas, B. de Montfaucon

Andromeda, Perseu, Orion, Dioscurii — Albina sau musca indiană (de unde și rebusul zodiacal al leului „mușcînd” o albină, regăsit pe diversele 80

Abraxas), Vulturul, Săgetătorul, Pegasul — Altar, Balanța, Corabia, Centura, Lira devin „podoabe” ale cerurilor. Rețeaua de constelații se dedă la tot soiul de pînde; din vârful palatului de la Teba, Junona vede cerul constelat al infidelităților soțului ei, iar Calea Lactee, la Tintoretto, e o persoană fastă și plină de strălucire. Sursă a razelor îndreptate spre diverse puncte, ea conferă măreție locului, vadului și meandrului. Simbolurile astrale, asterismele, constelațiile (unele obținute prin catasterism — „un deget al piciorului lui Aurwandil”; cf. Snorri Sturluson, *Edda* 1900), sînt tributare faptului hibrid: metamorfoză sau transmutație a elementului. Linia în zigzag (WW), cea mai veche hieroglifă semnificînd apa curgătoare, linia vălurită pe care o regăsim în scenele de ispitire, în jurul Arborelui, sînt un fel de pecete a unduirilor mitice, de la Plutarh la Iamblichos. Ondulația hrănește viața; semnul și condiția virtualului se regăsesc în liniile vălurite sau în șuvoi (Vărsătorul, Canopus): apele nu se pot manifesta în forme, fapt care determină gravitatea semnului: el nu are istorie; participă la devenire, sfîrșind prin a se goli de substanța proprie. Deseori nu observăm apa, „la rădăcina pomului” Ispitirii. Zeul apei, Neptun, face parte dintr-un ciclu anterior. Încă din vremile Iliadei, Poseidon deține stăpînirea asupra mării, asupra apelor. Monstrul stîrnit de el nu este oare regăsit în scenele Fructului „oprit”? Și nu stăpînea acesta o insulă miraculoasă, Atlantida?

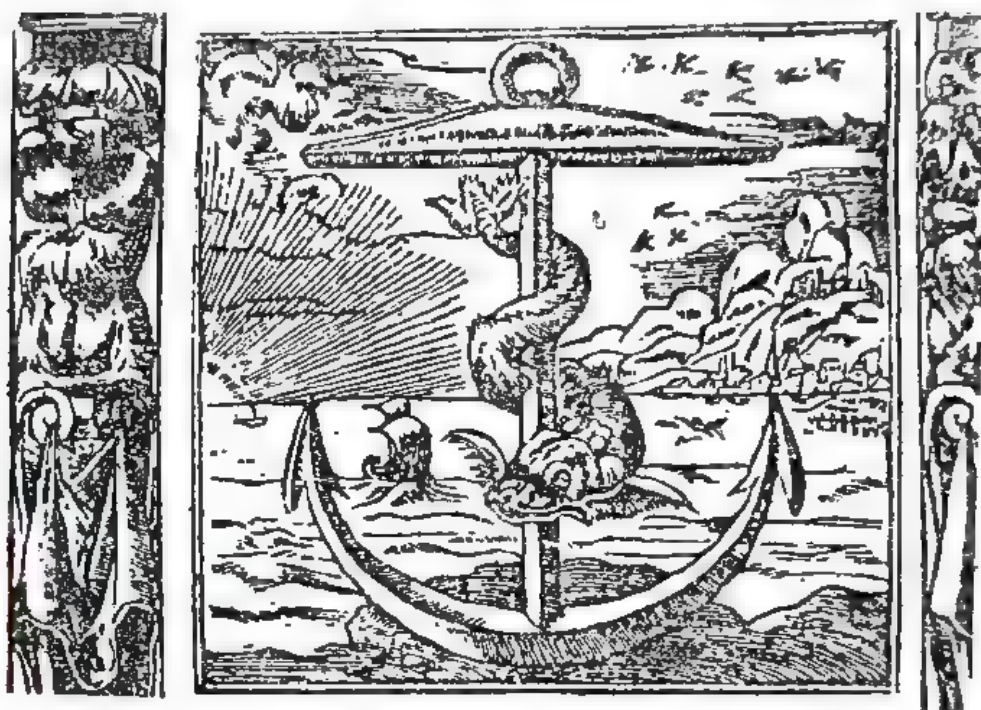
17 — Cîte spații imagine atîtea forme și figuri a căror cheie s-a pierdut. Sensibil la jocul detaliilor, artistul cunoaște sau cunoștea valoarea simbolică a formelor fundamentale. Dar, deși se admite influența imaginii, a miniaturii sau a manuscrisului asupra formelor, s-ar părea că cercetarea gravurilor și picturilor, a Figurilor și operelor alchimice întîrzie. O lucrare a lui René Alleau urma să umple această lacună. Se poate observa dealtfel în asemenea preocupări influența operei lui Fulcanelli, apărută între 1926—1930, precum și a lucrărilor domnului Eugène Canseliet

(1945). Lăcașurile filosofale, Porțile și Locuințele alchimice nu sînt un mit. Într-un alt domeniu, ca de pildă cel al Figurilor, al Stilisticii, al Monștrilor și *Emblemelor*, cercetările lui Jurgis Baltrušaitis ocupă un loc de seamă, ca și lucrările lui Mircea Eliade (*Images et Symboles*, 1952), asupra Metalurgiei, Magiei și Alchimiei (Zamolxis, I, 1938), „zeului legător” sau labirintului. O carte extraordinară a lui Carl Hentze — *Objets rituels* (Anvers, 1936) — cuprinde numeroase indicații asupra elementelor *limbajului simbolic* și pictografic.

Figurile-cheie ale operei alchimice continuă să subziste în imaginile colportate și în diferite culegeri, în Emblematică, în medaliile cu devize și în talismane (filactere). Nevoia de a folosi litera, manifestată de pictura Primitivilor, nu este oare regăsită, în mod ciudat, într-o grafie mai sobră, în opera lui Klee? Într-o altă vreme, emblemele și devizele sînt „jocuri” ale spiritului; imaginile comentează, ilustrează ori subliniază o cugetare numită deviză. „Spune proverbul: hrănirea e mai mult ca firea” (Brunetto Latini) — iar elementul original al emblemelor rezidă în faptul că se trag dintr-un text.

Originea lor este, în parte, legată de numele lui Alciat, un jurisconsult care a trăit la începuturile Renașterii și care a dat spre ilustrare sau și-a ilustrat singur culegerea. Emblemele alcătuite de Jean de Tournes sînt niște viniete minuscule ($0,04 \times 0,05$; Centaurul din ediția de la Lyon, 1549, are $0,05 \times 0,06$), reprezentînd scene de gen, ambarcațiuni, animale, peisaje cu ruine antice, care sînt, cel puțin sub aspectul formatului, „strămoșii” recentilor *Microbi* ai lui Max Ernst (ed. Cercle des Arts, 1953)! Genul, cu adevărat fantastic, a cunoscut în secolele XVI și XVII o răspîndire surprinzătoare. În *Monita amoris virginis* de Cats (Amsterdam, 1619), una dintre imagini reprezintă un limax lichefiindu-se, simbol neașteptat al „primejdiei conversațiilor și jocurilor prea libere”; ea poate fi comparată, cel puțin în privința temei, cu „alegoria” mult an-

terioară a lui Giovanni Bellini intitulată *Birfa* sau cu cea a luptei dintre „Cavaler” și „Melc”. De la o imagine la alta, de la tablou la vinieta, descoperim persistența unor teme sau pretexte. Barocul și imaginea stranie se confundă „înăuntrul” unui pretext sacru. Nu poate fi omis faptul că volume cu embleme erau alcătuite cu scopul de a oferi imagini, modele. — O scrisoare a lui Alciat, din 1522, este revelatoare în acest sens: „Am



14. *Ancoră, Alciat*

compus de curînd niște embleme care vor sluji pictorilor și bijutierilor la confecționarea plăcuțelor ce se fixează la pălărie ori se poartă ca insigne, de pildă ancora lui Alde, porumbelul lui Frobenius, elefantul lui Calvus”. Delfinul (în jurul ancorei) iubește omul, „îi prevestește nenorocirea ce-l așteaptă și astfel îl ajută să ancoreze cu bine”.

Nu putem ajunge, desigur, la concluzia că e vorba de o „imitație”. O prefață din secolul XVI spune că trebuie să te slujești de culegerea de embleme ca de un „promptuar” foarte instructiv, care oferă idei pentru decorarea grinzilor, geamurilor, ferestrelor, cuverturilor, inelelor, ba-

lustrelor, armelor... Ceea ce numim enigmă sau figură încifrată își are deseori obârșia în cartea de embleme sau în „culegerea” de pietre, *Ușa alchimică*. (Nu putem să nu trimitem la frumosul studiu publicat de E. Canseliet, *Deux logis alchimiques*, Lib. Jean Schemit, Paris, 1945).

Figuri și obiecte devin, datorită perspectivei și semnificației alchimice, monumente insolite — așa precum putem vedea la castelul din Dam pierre-sur-Boutonne (Charente-Inférieure), unde decorația plafonului loggiei e alcătuită din aproape o sută de compartimente sculptate ce reprezintă embleme și devize datînd din 1550—1560.

Unele embleme de acest fel — urna destinului, găurită, războinicul spărgînd un ulcior, lumînarea care fuge din felinar — amintesc, dincolo de anecdotă, gustul pentru insolit pe care îl putem găsi în *frescele astrologice* din Palazzo Schifanoia din Ferrara, ori în cele ale Salonului din Padova.

Zei siderali, născuți din ideea — caracteristică Egiptului — că fiecă diviziune a timpului trebuie să aibă geniul ei protector, se adaptează figurării perspectivele a spațiului. Aceasta sfîșie eșarfa zodiacală și capătă însemnătatea pe care o cunoaștem, mai ales în „vederile de orașe”. Structurile cristalografice, studiul refracțiilor (în camera specială sau cu ajutorul prizmei) joacă un rol considerabil. Prin observație și datorită libertății pe care ea o implică, opera intervine fără încetare împotriva formulelor ce caracterizează starea banală, automatizată de datele furnizate de memorie, de supraviețuirea atributelor, de reziduurile reprezentării identificabile și „numite”. Controlul pe care această stare încearcă a-l exercita este zadarnic. Imaginea fantastică ne derutează.

Într-o epocă ce pare a o admite, geometria euclidiană este depășită de observație, de sensul formelor. Începe să se resimtă eroarea geometrică a unei figurări ce respectă normele sau schemele. Orașul, Arezzo, catedrala „suportă” demonii, iar

diferitele planuri, de la fundație pînă la turlă, de la monahi pînă la hoarda demoniacă, sînt stranii, labirintul și faliile conferă un surplus de greutate maselor.

Uneori, *tabla de șah* (în Adorația Pruncului) nu-i decît un suport ocult al gestualității. De la empireul în spirală sau de la norul purtător, străpuns de Mîină, pînă la atitudinea ființei hierarice, pe tabla de șah a pardoselii, *punctul alb* introduce diferite corecțiuni optice cu ajutorul jocului de zaruri și de cărți desfășurat la sol. Ținînd de o figurație mai puțin ocultă, nevoia de crenelare, în vederile de orașe, și predilecția pentru împrejmuire par a sugera că și canonul figurilor este determinat de spațiu, de cadru. Gustul pentru manipularea concretă a spațiului, *înălțarea* orașelor și sensul formelor dispuse în ciorchine, determinarea noilor raporturi perspective, precum și ansamblurile neașteptate se dovedesc însă mai puternice.

18 — Nu din instinct a învățat omul să traseze între sol și orașe, între picioarele calului și cele ale dragonului, între turlă și hibridul înaripat, misterioasa rețea a formelor demoniace sau a „rămășițelor”. Artistul se supune unei tradiții, dar și impulsului *descoperirii* (demonii sau monștrii îi dau o libertate totală), transferurilor și influențelor, „evenimentelor” vieții labirintice. Substitutul (forma „demoniacă”) domină însă iconografia. Monstrul sau masca (mai tîrziu va deveni mascaron), comandă două grupuri de spirale. În același timp se observă schimbări în figura constelațiilor. Bizar radializat, „demonul de la Ville-neuve-lès-Avignon” atacă ori se înscrie într-o armătură de linii posterioare operei. Cerul nu mai constituie un reflex al mitologiei, iar harta întocmită are ca pandant infernul în cer, Bestiarul și Monștrii. (A se compara Monstrul din *Istoria* lui Aldrovandi cu Fiara cornută a *Cavalerului* lui Dürer). Căutînd să descopere forțele adverse, vrăjitoria devine „romanul diavolului” și al vrăjitoarei (în figurile zodiacale aveam „romanul”

destinului). Deseori, magiciana, care nu mai e Armidă, ci Luxură (sînii lor sînt aidoma), recurge la rețeaua de semne (e o deviere de la pretinsa revelație pe care îngerul Metatron i-a adus-o lui Moise, precum și de la practicile „astrologice”). Necromant și spectru (Empusa), mînuind spada sau ancora, se ivesc și tulbură ordinea aparenței



15. Monstru,
Aldrovandi

16. JACQUES CALLOT, *Măștile*, din
Capricii

(excomunicatul ia forma unui vîrcolac, reînvie și devine vampir), fie și numai prin *consultare*, preparative, cazănel, ungere și încălecarea pe mă-turoi. Obişnuită cu asemenea cavalcade (zborul capătă numeroase înfățișări în arta fantastică), ea domină interiorul alchimistului (e ciudat raportul inversat „cu chilia” lui Ieronim, „călugărul înconjurat de fel de fel de curiozități”). Datorăm lui Bruegel și gravurilor lui Pieter van der Heyden opere halucinante, precum *Sfîntul Iacob și magici-anul Hermogene* sau *Căderea magicianului*. Se întrezărește aici un fel de indiciu, nu al spectacolului, ci al practicilor. Divinația pare a fi crudă. Nu devine ea oare mereu mai sumbră?

Legată de erezie, pentru iubitorii de „figuri” sau de embleme, gîndirea alchimică stabilește rap-porturi insolite între Trinitate și piatra filosofală. Regăsim nu o dată în opera lui Bosch, pînă și în *Corabia nebunilor*, pe Hermes, pește, „smochi-nul”, „lira”. Într-o altă epocă, preocuparea de a-i reprezenta pe cei trei „gînditori monoteiști”, 86

și anume pe Averroes între Arius și Sabellius, devine o indicație. În ciuda faptului că ocupă un spațiu iconografic restrâns (triada lor, ghemuită, amintește de aceea a adormiților, în timpul Noptii de la Ghetsemani), Ereziarhii semnifică însemnătatea Erorii.

19 — Se pune deci întrebarea: romanul *existenței individuale* este „predestinat”, supus influenței unor cauze anterioare? Refuzând interogația sau termenii răspunsului optimist, el se desfășoară într-o perspectivă a imensității, pe care o regăsim în *Sfântul Ieronim și leul* sub forma dată personajelor divine: alungită, uriașă. (*Moartea sfântului Ieronim*; în stînga se observă arborele bifurcat, craniul și aghiazmatarul). Obsesia morții își creează „propriul său roman”: *Dictul despre trei morți și trei vii*, baletul funebru, Dansurile macabre. În această manipulare a „formelor”, figurațiile din *Deșertăciuni* sînt o moștenire a prescripțiilor care vor să fie un memento, în pragul templului sau în chilie. Motivul craniului sau al osemintelor catolicizează un dat anterior. Se admite astfel elementul ce simbolizează vremelnicia celor pămîntești și figurarea actului di-



17. Fronton vestie al Templului Gorgonel, Corfu — detaliu

vin — realizată de om. Există aici o altă justificare a fantasticului, în echivocul concesiilor, care ar putea căpăta numele de paromologie. Legate de actul „aprobării”, gesturile divinității (svastica și „cursa în genunchi”) delimitează spațiul: adică scena universală.

Arta fantastică aşază *hibridul* în centrul de incidenţă a unor forţe îndepărtate. Distanţa, odată învinsă de augur, alchimist sau transcriptorul semnelor dactilologice, îl justifică pe „manipulant”: îi oferă „siguranţa” într-o lume de dincolo, alcătuită din certitudini ascunse. Or, în imaginea fantastică totul este labirint. Celui care participă, celui care caută îi revine sarcina de a găsi *Calea*: artistul este mai mult medium decât călăuză.

Omul simte că viaţa lui e condiţionată sau guvernată de puterea ambiantei. Cu ajutorul operei de artă, *locul sugerat* devine un centru de viaţă. Această noţiune presupune un punct de vedere dezinteresat pe care omul religios nu-l cunoaşte. Fără a defini planul profund al operei sale, creatorul ştie, poate *a posteriori*, că ea joacă rolul de amplasament pentru o configuraţie insolită, fie că e vorba de mîneca lui Melchior, fie de coş, la Hieronymus Bosch; de omul-monticul, ghemuit, ori de „intrarea posterioară”. Neobişnuit, sugerînd aiu-



18. *Tinere „ciopîrţite” de fiul focului şi de fiarele sălbatice* — detaliu — Visul lui Poliphilos

rarea sau stările nocturne, *spaţiul topologic* este corelat cu locurile interzise, în artă ca şi în cunoaştere; cu explorarea locurilor echivoce, fără a ocoli locul supliciului, crucificarea, ororile războiului, spectacolul jalnic (leşurile ciopîrţite ale „tinerelor” şi fiarele sălbatice), stările de spaimă şi obiceiurile „sadice”. Dispuse în ciorchine, expuse, simple manechine, corpurile nu mai sînt decît spe-

rietori *reale*. Omul încetează să mai existe din clipa în care intervin sentințele justițiare. Temnița, locul supliciului reprezintă reversul labirintului. Dacă templul este transpoziția cunoașterii, supliciul este echivalentul uneia dintre dovezile degradării impuse de Judecător.

Acesta își întoarce capul de la spectacol — de la „ceea ce va deveni” o scenă. Arhitectura fantastică și aeriană convine exorcismului; peisajul cu scene de martiriu sau de Treceri; „absidiola” din Nunta de la Cana. Învins de propriile sale obiecte, omul este prins într-o rețea de ispite care îi sporesc neliniștea. În habitatul demoniac, ustensilele de bucatărie devin găoace, carapace, vehicule, mecanisme.

20 — Hoarda obiectelor ne ajută să măsurăm însemnătatea scenariilor desacralizate, a locului indicat de personaj, a locașului neașteptat (hibridul într-un ulcior). *Supravegherea spațiului* este atât de intensă, încât demonii, ce controlează fiecare loc, pun stăpânire pe orice obiect, oricât de neînsemnat. Hibridul folosește și deviază tot ce vine de la om. În ordinea „faptelor” folosite, sabatul implică punerea în funcțiune a tot ce este „pe dos”. Unsul (ființa dată cu unguent), flacăra, ciorchinele nu se mai află în relație cu zonele siderale. Mereu alte regiuni, superioare sau infernale, încetează de a mai fi inaccesibile omului.

În această „întreprindere” — ea contrazice călătoriile iconografice și conferă aventurii exploratoare o pondere deosebită — ritualurile legate de construcție sau cele care pregătesc escapada presupun imitarea, mai mult sau mai puțin explicită, a actului „cosmogonic”, inversînd puterea. E vorba de un nou conflict, — iar „ghidul” iconografic, în acest conflict al puterilor, se numește Demon, Satan, Lucifer, Mag, Necromant, Dragon... De aceea nimic de seamă, nimic mare nu s-a realizat în arta fantastică, sau în orice alt domeniu cunoscut nouă, dar insolit, care să nu fi fost de mult consemnat în imagine și „conservat” în formele numite demoniace. Ele sînt mai degrabă labirintice, iar

89 monstrul cunoaște pulsul mulțimii datorită tribu-

tului capturat. Somnificația înfricoșătoare a măsurilor și aservirii nu este oare regăsită în suplicii ori în aplicarea aparatului justițiar? În clipele actului atroce, revolta lui Goya este identică revoltei lui Callot sau a lui Bruegel.

La polul opus — ar fi exagerat să se țină seama doar de formele de exces, de ceea ce destramă omul — *revelația* intervine într-un loc identificabil, odaie sau chilie. Bunavestire, extazul, viziunea sînt din ce în ce mai puțin tributare Tebaidelor; solul dispare și devine tablă de șah. Îngerul îl atîntește pe celălalt; bărbatul și femeia sînt absenți din acest univers (deseori scena este limitată la două personaje, în Vise sau în Apariții, iar „ritul mîntuirii” compune dinamic un „loc” pentru



19. *Dragon, Visul lui Poliphilos*

Întîlnire”, după cum scrie Louis Massignon (*Eranos* XIX, pp. 352—353).

Morfologia comparată, o anume știință a „categoriilor”, stabilește grupări de locuri și prilejuri, 90

a căror orientare urmează a fi descoperită. Neobișnuite, aceste grupări fac obiectul unei cunoașteri ce se deosebește de științele „taxonomice”. În afara locurilor ei, o formă rămâne neorientată, mai ales dacă ignorăm sau disprețuim planul profund. Aceasta nu înseamnă că trebuie să atribuim artistului o excesivă subtilitate intențională. Formele pe care el le utilizează se raportează deseori la cultul locurilor — iar proveniența, nașterea unui zeu, dintr-o piatră, dintr-un arbore, dintr-o brazdă (Tagès), din apă, din *spumă*, are drept corolar, în iconografia tradițională, staulul, găurit într-o parte (precum arca, pentru a primi lumină), sau fîșiile — unul dintre însemnele lui Hermes.

Substituirea și schimbarea sensului sînt frecvente, dar *persistența*, chiar dacă sensul este dat uitării, are o mai mare însemnătate decît deviația voită. Părți enigmatice subzistă în arta tuturor vremurilor, fie că e vorba de labirint, de spirală, de Baldachin sau de Car, de Barcă sau de ușa falsă (Egipt, Italia), de pasul șurubului și de „amonitul” serpentiform, fie că e vorba de pragul alchimic, pridvor sau *ușă* (aceasta comemorează amplasarea direcțiilor cardinale).

21 — „Centrele” lumii: orașe, temple, case, precum și locurile pustnicului, sfîntului sau alchimistului, ocupă un rang de seamă în arta fantastică. Nu o dată a fost cercetată proporționalitatea cifrată care încîntase atît de mult pe Leonardo, cea de a doua Renaștere, o întregă epocă de la Geofroy Tory la Albrecht Dürer — dar perspectiva liniară nu este o știință „izolată”. Ea se înscrie într-un ansamblu, iar cînd se aplică aparențelor nu e mai prejos decît forma însăși a gîndirii. Strada circulară și meandrele unui oraș întărit la Ambrogio Lorenzetti sau Simone Martini, acea nebunie a exactității, într-o încîlceală încremenită, făuresc un nou labirint. Toate aceste drumuri duc la prăguri, la porți „căscate” în spațiu. Ele asigură comunicarea cu exteriorul, unde se află pictorul. Dar în perspectiva sa cavalieră, artistul ordonează
91 axele posesiunii noastre. Sîntem fascinați, cuceriiți

de oraș, de peisajul impus, voit de om. Aceste interioare ale deșertului uman sînt tot atîtea vi-ziuni, iar dacă drumul este presărat cu ființe, orașul pare pustiu.

În acest ansamblu arhitectural, arta fantastică stă sub semnul labirintului. Omul execută el însuși, fără să intervină vreo voință exterioară, actele necesare — dar odată cu actul insolit, cu cel mai mic pas, este „prins”. În labirint nici o conjurare nu este posibilă. Totul depinde de circuitul parcurs. Acesta *însuflește*, într-un mod primejdios; circuitul ales face ca actele ființei labirintice să devină eficace ori neliniștitoare. În supraréal omul se simte în orice clipă a existenței sale la cheremul unor forțe străine ce acționează dinăuntru și prin circuit: rătăcitul este din ce în ce mai *încolțit*, mai înnebunit. Și totuși el vede în față-i spectacolul unui loc ce pare real.

Perspectiva cavalieră este liniștitoare din mai multe motive. A te întoarce în sens contrar de la unicul drum (peisajul poartă tot mai limpede pecetea omului), înseamnă a obține un efect dezastuos. Nenumărate, fundalurile cu orașe, — *Madona cancelarului Rolin* de Van Eyck, orașele schițate în cerc (Limbourg) sau pe dunga zării (Max Ernst) — alcătuiesc sisteme de *apărare*, întărituri sau șanțuri. Dacă spațiul locuit și organizat este „cosmicizat”, șanțul triplu, săpat de Poseidon pentru a închide și izola colina locuită de Clito, în centrul insulei, nu este doar magic. Acest loc devine inaccesibil, navele nu erau cunoscute pe atunci. Delimitînd un spațiu destul de întins, în care poate se desfășurau concursurile înainte de „construirea teatrului” (cf. H. Jeanmaire, *Dionysos*, p. 44), împrejmuirea (*peribolos*) devine incintă. În acest loc, care îi reunește la răstimpuri regulate, oamenii conferă lumii o unitate dezmințită de hibrid. De unde prezența fascinantă a luptei (demonii deasupra orașului Arezzo), turnările, desfășurate într-un cîmp îngrădit și în incintă, monștrii uciși la porți, locul supliciului din fața orașului. Simbolică, răstignirea lui Carthalon, preot al lui Melkart, determină aria sacrificiului justi-

țiar. Munți și ștreanguri, la Bruegel, piețe sau „Grèves” sînt locuri de sacrificiu prin spînzurare. Ne amintim de lecția dată de „istoria sfîntă” prin uciderea celor șapte fii ai lui Saul la Gabaon, „în fața lui Iehova”.

22 — Locurile de execuție stau la originea unui întreg ciclu fantastic, de la mandragora, căutată și dezgropată (Aldrovandi se mulțumește cu cîteva rădăcini „antropomorfe”, numite *radix*, și nu *mandragora* — aceasta făcea parte din compoziția „unguentului sabatic”), pînă la expunerea în public. Stîlpul infamiei, coloană a răzbunării, ține omul în puterea sa, și lemnul de răstignire, arătat mulțimii, este strămoșul sperietorii alcătuite din zdrențe și boarfe spînzurate în vînt. Halucinant, corpul expus joacă rolul de sperietoare umană, la fel de teribil ca și trupurile frînte sub roată sau monumentul expiatoriu, ursul spînzurat ori supliciul Prevaricatorului.

Sărbători și sacrificii se confundă în nenumărate locuri. Moartea *condamnaților din amfiteatru* era socotită un fel de sacrificiu; unii trebuiau să îmbrace costumul *sacerdoților* lui Saturn. Fascinată, comunitatea nu-și abate de fel privilegiile. Gustul pentru orașe și supliciu în figurația vizionară reamintește aspectul teribil al mulțimii care defilează în fața rămășițelor omenești ori se îmbulzește pe drumul Calvarului. Mai aproape de noi, ne amintim poemul lui Chirico (fiecare epocă își are miturile ei), care spune că „a văzut ades întreaga urbe rotindu-se acolo unde se afla vîntul”. Obsedat de locurile sale, omul modern descoperă pustiul în plin oraș, iar urmărirea secretului ori a singularului este simbolizată de urma unei curse printre ruine sau în cadrul ariei înzidite. „Întreaga nostalgie a infinitului ni se revelează în spatele preciziei geometrice a pieței”, după Chirico. Legată de gestualitatea surprinsă de noi, brazda mărginește *pomeriumul* pe care nimeni nu trebuia să-l treacă, spațiul consacrat. În dreptul amplasamentelor prevăzute pentru porți, întemeietorul saltă fierul plugului pentru a întrerupe brazda.

93 Plugarul, Erechtheus, cel care sfîșie pămîntul, nu

dă nici o atenție căderii lui Icar. Ce vede el în față? Pe profetul Tages, pe care un plugar din Tarquinia l-a surprins ieșind din brazda pe care o răsturna sau viața larvară scoasă la iveală de fierul plugului?

(Aflate în slujba aglomerării umane, teoriile geomantice prezidează întemeierea orașelor. În vreme ce simbolismul centrului proiectează oricare cetate, oricare templu sau palat „în același punct central al spațiului mitic”, după cum scrie Mircea Eliade, *pragul* devine locul monstrului sau contra-treaptă ambiguă, datorită prezenței lui Petru, portarul Raiului, sau al lui Vohu Mano. Cheile orașului sînt de asemenea cheile cetății celeste, iar *poarta* aparține horoscopului, adică Levantului. (Se cunoaște importanța dată de către religiile Babilonului și Asiriei semnului „poartă”, *Ka* în sumeriană).)

Ornamentele de apărare și protecție (motivele împletite, monștrii sau „coarnele” devin benefice), labirintul ornamental (care nu-i nicidecum o enumerare de semne defensive, ci o rețea protectoare), poarta ornată, ori reprezentată; amintesc de *Poecile*, porticul ornat cu picturi de Polygnotus, poarta zeilor, Babilonul („pe aici coborau zeii pe pămînt”), pragul cerului sau poarta lui Anu, șirurile de hibrizi (într-un parc Sfinxul semnifică voluptatea) și zeul pragului, slujit de preoții din Portunus, sau Cardea, *numen*, divinitate a țișînilor porții.

!Fabuloasa incintă a Tebei, orașul cu șapte porți, este legată de mitul lui Amphion, constructorul, care celebrează o altă stare a Dioscurilor. Mai însingurată, Artemis, zeița ce deschide, este celebrată în calitate de păzitoare a porților palatului unde se păstrează lîna; ea e înspăimîntătoare pentru privirile și *auzul* oamenilor — „care n-au fost pătrași la inițieri și ritualuri purificatoare, în sfîrșit, la tot ce tînuiește preoteasa inițiată, Medeea”. (Georges Dottin, *Les Argonautiques d'Orphée*, Belles-Lettres, 1930, 903 ss.)

În țara sumerienilor, porticul de onoare încadrează divinitatea vegetației, iar poarta de onoare, 94

mult anterioară arcului de triumf (pe care se află telegarii Carului), este făcută din crengi curbate la vîrf (ecartelajul este deci propitiatoriu). Așadar, în acest portic arborele și divinitatea care se adăpostește acolo precedă Triumful și obeliscul (care devine *ex-voto*). În India, porticele ne îngăduie să



20. BRACELLI, Arabescuri fantastice — detaliu — 1624

surprindem trecerea de la tehnicile în lemn la cele în piatră, iar „mînăstirea subterană”, cripta lui Bhâdja (secolul II î.e.n.) ar vădi tocmăi traducerea în piatră a unei arhitecturi în lemn. Expresia unui arhetip (aspectul cerului) cere o materie mai rezistentă care să poată înfrunta elementele. În timp ce templele subterane, cavernele, sînt prielnice vrăjitoriilor, orașul își etalează esplanadele, iar templul — curțile și colonadele. Toate imaginile fas-

tului architectural capătă accesorii, ornamente baroce. Dimpotrivă, stînca rămîne o înălțime legendară, de unde singularitatea elementelor aluzive, a masei stîncoase și despicate din spatele Fecioarei din grote. Dar această „cristalografie” este asemănătoare cu piesele unei colecții dintr-un *Museo di fisica*.

23 — *Modius*-ul (oborocul) lui Serapis, capul purtînd o coroană-cetate, Diana din Ephes și coroana în formă de zid (sau tiara cu coarne, simbol al divinității) oferă satisfacții nemijlocite studiului și pasiunii pentru embleme. Există aici o laicizare a nimbului. De la coarne la orașul ce „încununează” un personaj, drumul e ciudat. Trecerea de la hibrid



21. *Serapis*, effigie

la citadin s-a împlinit. Ea precede domnia barocă a celebrelor montaje ale lui Giuseppe Arcimboldo (1562) sau a celor răspîndite de lucrările lui Filippo Bonanni (1681). Încă persistent, ca „*Ricreazione*”, fundalul cu stînci sau munți înclinați spre 96

dreapta include orașul fortăreață, care se dezvoltă și se înalță pe culme. La Gozzoli, în *Istoria sfântului Ieronim* (Montefalco, San Francesco), construcțiile sînt masate în stînga, iar mișcarea personajelor, din dreapta, descentrează tabloul, orientîndu-se către construcții.

Pe plăcile din Balawat, foi de bronz placate pe porțile unui palat și ale unui templu (mai aproape de noi, porțile din Verona folosesc imageria occidentală), poate fi recunoscut, deasupra unui semicerc, ansamblul crenelat. El anunță personajul cu cap „donjon”, *Sfîntul Terențiu* de Bellini (Pesaro, San Francesco), ori pe *Madona în apoteoză* de Gozzoli (Sermoneta, Duomo), ținînd „deasupra ei” Orașul. Prin intermediul imaginii, „povestirile” referitoare la întemeierea orașelor fortificate ne înlesnesc cunoașterea ideilor despre conceperea lumii.

Atribut al puterii, *coroana* este legată de diagonalele sau crenelurile tronului. Iulian Apostatul, reprezentat ca Serapis, poartă o coroană zimțată (cf. H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain*, Paris 1892, t. VIII, p. 56, fig. 103). Purtînd o coroană înaltă, Venus rămîne protectoarea mozaicarilor. Pe sol ea apără, protejuește, înlesnește. Mai tîrziu, este aleasă doar pentru a împodobi.

Cealaltă extremă — moartea, și nevoia de configurații protectoare — folosește coroana. Mortului transformat în erou i se așază pe cap oborocul lui Serapis. Regăsim aci acoperămîntul de cap în formă de oboroc (*polos*) al reginelor din imperiile subpămîntene (Demeter, Core...) sau al lui Artemis. (Diana va deveni Fecioara cu boul.)

Vînătorile și sărbătorile impun acest atribut. La greci, oamenii se încununau pentru a bea (fie că era vorba de o simplă libație, fie de un intermediu liturgic), ca pentru un sacrificiu. Mai enigmatică e coroana-turn purtată de Rhea și Cybela. *Diana din Ephes* (la Muzeul din Neapole) rămîne ilustrația neastîmpărului legat de fertilitate, un simbol matern. Vechiul Testament tratează orașele (Babel, Ierusalim) ca pe niște femei. Fiica Babilonu-

lui nu va mai fi numită „gingașă și plăcută” (Isaia, II, 47, 1). Coroana-turn, Regina, Cetatea se confundă (trebuie să ne amintim de „urbea-mumă”), dar, încetul cu încetul, șeful hierogamic dispăre. Capul încoronat cu turnuri, *Cybela*, rămâne o amintire, asemeni cultului orgiastic. Masculinizând tema (care n-a scăpat hagiografiei), personajele constelațiilor devin „omul încoronat” (care simbolizează *Coroana*). Nu o dată, Prințul sau Ieronim au, ambii, drept atribut Leul. În timp ce regii, apropiați de divinitate, se bucură de dreptul la revelație, sfântul captează sau abate forța animală. Dar suveranul păstrează sceptrul, regal sau divin; demonul devorator — coroana de flăcări; iar limbile flăcărilor sînt tot atîtea ornamente împletite care utilizează triangulația sau semnul bifurcat, săgeata bifidă. Limbile de foc ale Sfîntului Duh, într-o sculptură în fildeș de la Salerno, converg către Centru. Atunci oamenii „prinseră a vorbi în alte limbi” (Isaia, 9, 18). Cîtă distanță între glossolalia apostolilor (sugerată de asemenea de folosirea împletiturii sau a torsadei — simbol al unității ce poate fi regăsit la Sienna, în Sardinia și în Africa; cf. Hermesul din Tennele de pe Antonin) și cultul lui Pan, *coroanele de pin*. Pytis e dată uitării; transformată în pin, nimfa geme, în vreme ce Boreus deșteaptă foșnetul crengilor Arborelui.

Coroana de lauri, care a fost socotită doar un semn al triumfului, conferea revelațiilor onirice (ele au drept corolar revelația arborelui, Myrrha, și numeroase metamorfoze) o mai mare autoritate. Dotat cu putere magică, obiectul e celebrat ca un semn al puterii; cea din urmă nimfă „stătea acolo, fiind toată arbore, numai chipul — nu” (Poliphilos, p. 108), și dacă „găteala-baldachin”, (*dais*), pentru cap, ornată cu margarete, e orientală (relieful de bazalt de la Tell Halaf la Muzeul din Alep), gustul pentru *mazzocchi* este pur italian. Colacii de postav după moda din Quattrocento se puteau purta în jurul gîtului sau pe cap. Rotundă, această găteală pune „dificile probleme de 98

perspectivă", ca de pildă în *Potopul* lui Uccello (Santa Maria Novella, Chiostro Verde, Florența).

La Hieronymus Bosch (*Ecce Homo*, Frankfurt), turbanul-margaretă este de certă origine orientală; știuletele de porumb, în pănușele sale, devine gă-



22. FRANÇOIS DESPREZ, Figură compozită din *Songes drolatiques de Pantagruel*, 1585

teală insolită, opusă lui *Ichthus*. Arhitectura gigantă, florală sau conică, împodobește sfera, ca în
99 *Grădina plăcerilor*. Fântâna vieții are în centru o

cucuvea așezată într-un fel de cuvă rotundă (ea poate fi găsită și în panerul Scamatorului), iar boneta conică a incubilor, înzestrată cu puterea de a detecta comorile ascunse, nu lipsește din acest paradis! Triangulația capului sau a ornamentului poate fi regăsită pînă în Afganistan. Obiectele (pîlnia, de pildă) se împletesc cu vrăjile. Orfeu, Pitagora, Circe fac parte din figurațiile în care ierburile luxuriante exclud orice arhitectură rivală și identificabilă. Pe porți, războinicul comandă un ansamblu înspăimîntător.

24 — Construcțiile joacă, în natură, rolul elementului străin, ordonat. Turnul înclinat, neisprăvit, al cărui interior se întrevește, de secțiune pătrată, tronconică, semnifică pînda în spațiu, și strădania. *Structura ciclopică* — pentru antici, pelasgică — pentru savanți, megalitică și nouragică, după redescoperirea „monumentelor de arhitectură” din Sardinia, nu are drept replică în arta fantastică tema construcțiilor atribuite Ciclopilor din legendă, ci arhitectura stranie a gravurilor lui Piranesi, tema construcției și a ascensiunii. Ajungînd sus, pe terasă, pelerinul realizează o ruptură de nivel. El înaintează pe un drum în spirală care este acela al Turnului Babel — al unuia dintre labirinturile posterioare vîrstei de aur.

Terasa superioară unde se oprește „ascensionistul” reprezintă mai mult decît un simbol. Omul transcende spațiul profan, socotit eterogen, și pătrunde într-o „regiune pură”. Aceasta domină valea unde ia sfîrșit supliciul celor Zece mii de Martiri, iar drumul către turn este o cale ce duce la muntele Lumii. Aflat în vîrf, omul pare a stăpîni cerul și pămîntul.

Munții cosmici, legați de „norul” în spirală (pece-tea labirintului) au drept echivalent Zigguratul, imaginea simbolică a cosmosului. Cele șapte etaje ale turnului (și șapte centre de magie naturală) devin cele șapte ceruri planetare (Borsippa) și au culorile lumii (Ur). Descoperim pretutindeni aceste legături dintre pămînt și „cer”, iar turnul gigantic al Ierusalimului ceresc mărginește aria deschisă. 100

Imagine a puterii concentrate — Xenofon (*Anabasis*, V. 4, 26 ss.) vorbește despre un rege închis într-un turn — colina izolată are drept complement complexe arhitecturale — curți, colonade, sanctuare — care semnifică mîna omului prezentă într-un întreg ansamblu. O lege anume guverna aranjamentele sau dispunerile care încep a fi descifrate. Obeliscul, atlantul, Mercur, Hermes, cariatide, stele funerare, manubiare și trofee, faruri sau coloană fosforescentă, stîlpi ai infamiei alcătuiesc unele dintre locurile care consolidează puterea omului, muntele lumii și „proptelele cerului”. Potrivit credinței grecești, pămîntul, și nu cerul, este susținut de o coloană (o regăsim la Bosch și la Breugel) și de patru stîlpi. În Asia de nord-est, după Uno Holmberg, „majoritatea popoarelor și-au imaginat ca sprijin al cerului o coloană puternică și solidă care sfîrșește în cer prin steaua polară”. Mai apropiat de noi, obeliscul se isprăvea prin „imaginea soarelui”. În imaginația vechilor popoare din Altai, cerul este susținut de un „stîlp de aur”, „o coloană de aur”, un „arbore de fier”. Dar *coloanele lumii*, acel *Irmunsul* al saxonilor, sînt mai degrabă un semn al triumfului, în timp ce coloana, la Fouquet, sau în iconografie, figurează muntele lumii, Locul ce se identifică lesne cu templul, „sanctuar făurit de mîna de om” (Philon, *Vit. Moys*, III, 6).

În general i se atribuie forței lui Samson o putere care, singură, nu ar explica faptul: cupola celestă (din metal, la sumerieni), se sprijină pe coloane uriașe „de care nu te poți apropia”. Distanța parcursă reprezintă, într-o mai mare măsură decît gestul destrucției, un semn al forței; al acelei puteri pe care o regăsim figurată constant în arta fantastică, fie că e vorba de tron, așezat și el pe coloane, precum templul, fie de scaunele Fecioarei.

Ansamblul se sprijină pe sol sau pe trepte. Riturile legate de punerea fundației și de urcuș au drept contraparte *reședința* puterilor. La Constantinopol, nu departe de cupola bisericii Sfînta Sofia, coloana de porfir își înalță „torsul înnegrit

de trăznet" (cf. J. Bidez, *L'Empereur Julien*, p. 71). Ea susține „o statuie a lui Constantin, nimbă de cele șapte raze ale zeului Soare”. (Colosul din Rhodos va avea nouă). În natură ori în urbe, masivă ori „obișnuită”, coloana nu semnifică doar luxul panoramic, voit de om. Statuia se înalță pe un „monstru”, leul; ecartamentul sau modulul coloanelor, lumânarea de piatră, „vergeaua” de pe acoperișurile palatelor răspund unor intenții secrete. Coloana e un monument „talismanic”, care face minuni, un fel de piatră sacră. La arabi, asemenea monumente au fost înălțate în apropierea orașelor pentru a le feri de orice primejdie. Dacă ar fi să-l credem pe Apollonius, templul construit la Tyana, în care s-a înălțat „o coloană de aur, va deveni un obiect de adorație al tuturor oamenilor”. De unde atributul puterii: coloanele ahenidice sînt așezate pe lei; la Susa, lângă palatul lui Artaxerxes Mnemon, sînt bicefale — și, în ciuda avariilor, sau fanatismului (care privează de sex figurile „răsturnate” ori Priapii, „păzitori ai Grădinilor” — imaginile comice legate de „enormitatea Phallusului care îi caracteriza” sînt bine cunoscute; cf. Van Nartow, *Antiquités*, La Haye, 1726, p. 104, și *Priapeia* din 1669), nu se poate omite *herm*-ul, stîlpul misterios care stă deasupra unui bust și împodobește emblema virilității. Încă Egiptul „magic” folosea statuetele verticale, ithifalice. Distrusă în parte, „coloana lui Mithra” din Arles, la care se poate distinge scorpionul în „locul destinat sexului”, ne readuce în minte faptul că mithriacismul, așa cum scrie Franz Cumont (*Lux Perpetua*, p. 272), e forma romană a masdeismului. Misterele persane, devenite romane, ascund în ele misterul egiptean și minunile lumii.

25 — Locurile misterioase — grote, gropi, subterane, staule — fac parte dintr-un alt domeniu și au valoare de sanctuare ale „spiritului pămîntului”. Stîncă e o pecete a insolitului; orice piatră de forme sau dimensiuni neobișnuite a suscită totdeauna presentimentul puterii. (*Lingam* și 102

Yoni, la Madras — *Seven Pagodas* — sînt de dimensiuni impresionante. *Himera* decorează un grăunte uriaș.) Casă a zeului, *betilul* este elementul esențial al sanctuarelor punice. El se înscrie în seria acelor pietre cărora anticii le atribuiau o origine divină. Afară de legenda atribuirilor, maniera în care se reacționează în prezența anumitor pietre este revelatorie. Atracția se confundă cu centrele puterii; drumul pare a duce către grotă și cavernă, care înseamnă oprire, prag, loc de comunicare și *revelație*. Ecran sau baldachin, stîncă atrage omul care simte nevoia unui loc sălbatic.

Caverna, și riturile îndeplinite la adăpost de lumina zilei, „sub o protecție relativă” — țarcul semnificînd dificultatea accesului; grotă și templul subpămîntean; „tot ceea ce trebuie să se retragă odată cu omul” în *întunecime*, acolo unde acționează puterile, reamintesc rolul acelor *spe-loea*, al criptelor folosite în misterele lui Mithra. Aici stîncă se confundă cu originea simbolică: Mithra s-a născut din piatră. Grotă Lupercal, peștera lui Marte, caverna în care s-a născut copilul Hermes fac parte din ciclul zeului neînvins, *născut din piatră*. „Oracolele” din caverne neli-niștesc omul. Ele ar reprezenta exemplul unei serii de mesaje fabuloase. „Sînul pămîntului” este echivalent unei surse de revelații profetice (de unde osemintele pe sol), unui loc înspăimîntător. În grotă și cavernă, zeii infernali domnesc peste „poporul umbrelor”. Caverna „zimțată de stînci”, Orcus-ul, nu reprezintă, fără îndoială, o imagine a sexului femel!, iar tema peșterii ferme-cate pare a fi ignorată de o artă care celebrează acțiunea magică. Potrivit unor tradiții, *mormîntul lui Pithon* se găsea în *adyton*. Emanatiile corpului șarpelui în descompunere o inspirau pe Pythia. Grotă e un loc al tainei. Pe solul cavernei, larve, oseminte, pietre și carte semnifică mai degrabă revelații antagoniste decît dezordinea locului divers populat. Nu departe, *favissa*, o groapă, slujea la colectarea „materialului” ieșit din uz, dar care trebuia ferit de profanare. Acest depozit

secret are drept corolar actul care folosește falia, gropile pe care grecii le numeau *bothroi* și în care vărsau vinul în cinstea morților. În anumite edificii sau în Grădina plăcerilor, orificiul circular devine un loc ales. El determină o gravitație neașteptată. Mișcarea circulară devine giratorie. Sîntem aproape de abisul în care era azvîrlit monstrul, informul.

Tot ce trăiește în crăpături, — după Herodot (VII, 129, 3,4) Poseidon e „zeul crevaselor” — provoacă neliniște prin foiala care domnește acolo și prin adaptarea la viața în falii. Geniile locuiesc în cavități; borta e un cuib natural pentru ființa chthoniană, iar groapa circulară devine loc de pedeapsă; ea nu scoate la iveală decît o parte din hibridul conținut, demon-copil ori pitic-arcaș. Acest sens al cavității, al grotei cascade (prin stiharul despicat se pot zări măruntaiele), intervine ca un semn al identității insolite. Omul-cîine, „reprezentanții Tenebrelor” nu pot vedea lumina soarelui.

Deseori folosite în compozițiile „sacre”, stîncile (lui Jan van Eyck: *Sfîntul Francisc căpătînd stigmatetele*, Muzeul din Philadelphia), grotele carierelor (de „pietra serena” din apropiere de Florența), stîncă găurită sau caverna nu pot ascunde sensul dat acestor locuri. Grota sihastrului catolicează mitul stării originare, nediferențiate, dezmințit ori pus la îndoială de hoarda hibridă. Stîncă, „oratoriul părintelui tău” (Sohrawardî), sfîntul din apropierea cavernei semnifică persistența *locurilor* de inițiere. Reliefată, într-un cadru pietros, cartea nu este un ornament. Ea îngăduie recunoașterea temei „revelației prin descoperirea sau prezența unei cărți”.

(26 — Grota misterelor, *speloeum*, prin care inițiatul va coborî în infern („coborîrea spre limburi” provine din pitagoreism), rămîne ca un simbol al lumii sensibile și al tuturor energiilor latente. După Porphirios, *grota misterelor* e un simbol cosmogonic, „oul primordial din care s-a ivit substanța androgină”.

Nimeni nu putea muri în grota cretană a lui Zeus. Hoții care pătrunseseră acolo au fost nevoiți să se prefacă în păsări. Unul dintre ei era *Kerberos*. Hoarda infernală și păzitorul ei apără accesul către un univers în care puterea este exercitată fără constrângere. Ea dezmembrează și face din corp un obiect.

Acest sadism *avant la lettre*, această stare de cruzime (sîntem la polul opus imobilismului sfîntului) folosesc aparatul justițiar al Principilor ori al Bisericii. Martiriul în văzul tuturor declanșează o reacție curioasă (dintotdeauna grota a fost un loc de sacrificiu): în cursul adunărilor orgiastice, unii oameni sînt ademeniți în caverne tainice; nu vor mai fi revăzuți și se va spune despre ei „că au fost răpiți de către zei”. Sînt cei care au refuzat să sufere *infamia*.

Proptit în coate, cu gura larg căscată, omul ce ține acoperișul în spate și atinge roata pare o batjocorire a templului. Trecerea pe care o propune și poziția lui ar putea fi o aluzie la ritualul „interzis” (obsesia anală e vădită), o poftire la celebrare într-un paracelis intim. Omul-colină (sau „caverna lui Adam”, după cădere) a primit oare „porunca de a se prosterna” și de a se oferi pe sine? De a aștepta lovituri și treceri? S-ar putea găsi o ciudată asemănare între demonul înaripat care aduce o pernă (în uimitoarele scene din *Lenea*) și Tetrapterul *stator* reprodus de Montfaucon. (II, 2, pl. CLII). În lucarna morii veghează o cucuvaie. „Prudentul vorbește puțin și cunoaște lucrurile tainice” (Alciat, p. 41).

Starea postadamită, sau *Lenea*, îngăduie toate excesele! Accentuînd rivalitatea dintre Adam și Inger, convexitatea „oamenilor-munte” și a spinărilor arcuite reprezintă emblema unui spațiu cu caracter autumnal. Surprindem o curioasă inversiune a dorinței sau a faptului. Ființa omenească nu mai este un „templu”. Constrînsă sau îngenunchată, ea privește „pieziș” și așteaptă. Pămîntul impur și omul-colină, chincit, se confundă în circuitele pîndite, în ciuda interdicției. Demonul cocoșat în vîrfurile turnului, dominînd orașul,

omul-furcă și cultul organelor sexuale nu sînt ignorate de riturile trecerii: Xerxes și-a silit armatele să treacă printre cele două tronsoane ale trupului unui tînăr jertfit. Reacționînd împotriva stării de cruzime, legată de forțele războiului, și de excesele sacrificării, intenția hagiografică ar fi fost să ignore „acest pămînt populat de monștri”, solul presărat de jertfe sau de cupluri hibride. Privirile se întorc către țara reginei din Saba, Pămîntul sacrosanct unde crește „germenele trupului subtil al Învierii”.

27 — Cruciferă, ori ținută de pruncul gol și de Amor, sfera izolează, conservă ceea ce a fost. Compoziția circulară figurează o imagine a creațiunii. Obiectul de formă rotundă, de o albeață strălucitoare, este numit (asemeni personajului care poartă obiectul): „Poziția soarelui în mijlocul cerului”.

În cadrul tradiției și al unei anume tipologii a miturilor, Triumful lui Amor se învecinează cu nașterea omului. Locurile sale sînt legate de element și de „formația sexuală”. Construită potrivit unor date care intrigă, *cetatea sferică* încețază a mai fi martorul inconștienței umane. Discul uriaș, globul olimpien (al lui Andrea del Castagno) au drept corolar, la Hieronymus Bosch, emisfera sau o parte a „oului”, gigantica bulă florală. În pofida arachneidului acvatic, existența în sferă nu reprezintă enigmă. Potrivit riturilor egiptene, exista „un lotus care s-ar fi manifestat la începutul vremilor; înăuntrul lui, deci la adăpost de ape, odihnea soarele...” Dar Sfera, Lacul sau Fîntîna Vieții nu sînt locuri inerte. Ele participă (Bosch) la viața larvară dusă de hibrid. Oul străpuns de o săgeată, cuțitul știrbit, marcat de litera M (care, săgetată, este semnul Scorpio-nului), demonii polimorfi și obiectele animate își au originea în teme ermetice, într-o suită de înlănțuiri extraordinare. Prezența animalului și a insectiformului, a monstrului-crupă și a dragonului, a figurii umane, Ichton, ale cărei picioare 106

se termină în coadă de pește (Zodiacul secundului Hermes), a anguipedului, a gigantilor *bicorporali*, a hibridului, în fiecare dintre părțile lumii, luarea în stăpânire de către ei a Pământului, copilul bă-

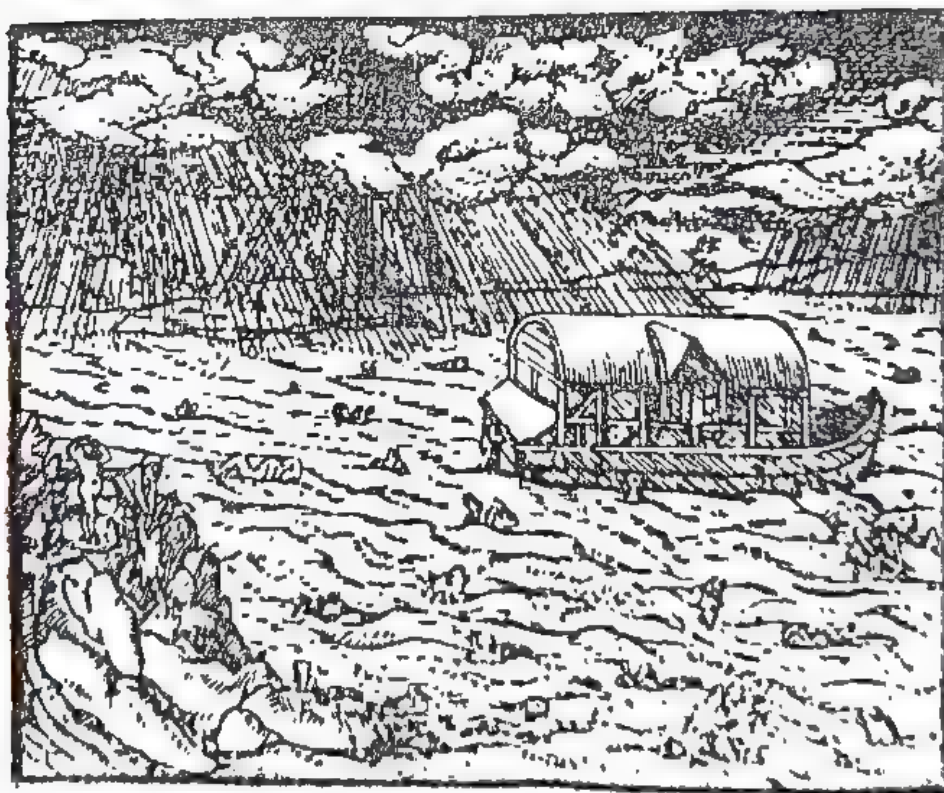


23. *Monștri marini*, Aldrovandi

trîn cu țarcul și sfîrleaza lui instaurează un regn în care locurile omului se confundă cu cele ale puterilor. Formația sexuată a „întregii materii ce alcătuiește lumea”, interferența simbolicilor conferă hibridului o pondere neliniștitoare. Asemeni mulțimii, el este hidră. Apă și foc, pământ și nor, demoni poliformi, stejar scorburos, cactee, „vase de sticlă” — iată elementele și locurile regnului său.

II. FIINȚA HIBRIDĂ

28 — Geniul încercării și al riscului, marile neliniști ale omului, spaimele difuze și teama cui-



24. Potopul

bărită peste tot, obsesiile sfârșitului (Potopuri, Apocalips) și ale Judecății de Apoi se reflectă în arta fantastică, tributară „situațiilor critice” — războaie, vânători, urmăriri, raporturi ale cupluri- 108

lor — și scenelor de ispitire, aceste arhive ale fricii. Dacă fantasmеle și faptele colective, dacă hoarda, semnificând activitatea ucigașă, supliciul, reprezintă un răspuns la comportamentele specii-

Undeima figura conline in se exderum capidum.

Folium XIII



25. DÜREK, *Flara cu coarne de miel*, Apocalipsul sf. Ioan

lor existente, din fantastic se desprinde experiența adversității. Formele de expresie ale fiecărui eveniment îngăduie recunoașterea „construcțiilor”, a structurilor iraționale, în cadrul istoriei, al fap-

tului uman și al lumii. Operele de artă fantastică folosesc evenimente în care povestirile despre zei și hibrid, satira și procesul se confundă cu istoria mitică a umanității. Geneze, Metamorfoze, Avataruri, Zei și demoni (supuși chinului nemuririi) pretind ființa hibridă, ca martor. Vechiului cadru al faptelor i se suprapune un noian de cruzimi, răpiri, sabaturi și cavalcade.

29 — Ispitirile sînt expresia unei stări de criză, cînd violența se manifestă într-un mod neobișnuit, nu fără umor (acesta pare sinistru, ca și mulțimea înarmată). Urmăriri, efracție (corpul forțat, asemeni unei unelte), cataclism, Infernuri — iată temele frecvente. Ele exprimă o situație conflictuală, amenințările și scadența — care, în dogmă, devine morală.

Niciodată un sistem n-a fost condamnat atît de aspru precum a făcut-o ereziarhul ori „fiul cunoștinței” — observatorul. Să fi urmărit scenele de ispitire pierzania creaturilor pe care le celebrează? *Rețelele piezișe* sînt numeroase, încîlcite: prin figurarea hibridului ne situăm la limitele necunoscutului.

Rețelele și formele sînt constant inspirate de natură — de animal și om. Această sinteză, în operă, sau „într-un singur corp”, dă naștere unor creaturi pe care le numim Himeră, Sfinx, Centaur; precum și mulțimii înarmate care este hidră. Faptul acesta e generator de neliniște. Omul se luptă cu monstrul sau cu balaurul; în Tebaidele lor, sfinții suferă asaltul hoardei — solitarul este asaltat, de pildă în *Ispitirea Sfîntului Antonie*, de Niklaus Manuel Deutsch; smuls, tîrît de păr, în operele lui Grünewald (Colmar) și Agnolo Gaddi (Florența); leșinat, sprijinit, la Hieronymus Bosch. Prin imagine, proliferarea depășește lecția aretalogilor care consemnau manifestări ale puterilor supranaturale. În opera fantastică domnește forța celor ce ispitesc și chinuie.

Printul tenebrelor „răspunde” hagiografilor de profesie care n-au văzut în artist un comentator ortodox. Hieronymus Bosch făcea parte din 110

„confreria Notre-Dame” —, iar partenerii de joc (instinctul ludic nu trebuie omis din scenele „infernale” ori din cele ale Judecății de Apoi), confrății, alcătuiau orchestra bisericii. Dădeau spectacole, așa-numitele mistere, iar textele sau Cărțile dezvăluie fondul ascuns care e ignorat; nu se ține seama decît de scenografia terifiantă a acelor vremi.

30 — Solon povestește ce știau grecii din timpurile mai vechi (imaginea Lumii nu lipsește din nici o cosmogonie; Omul alchimic este plasat sub semnul conversației ermetice): Phoroneus, zis Cel Dintîi; Niobe, potopul lui Deucalion; Pirrha. Oare la această cunoaștere a „antichităților” nu trebuie să adăugăm, pentru pictorul occidental, pe Hermes, Pitagora, Orfeu, Pliniu, Sidrach; revelațiile lui Zoroastru ori Zostrian (Amelius a scris patruzeci de cărți împotriva celei scrise de Zostrian)? Dacă marile sinteze relative la *trecutul* lumii i-au preocupat pe artiști, partida jucată cu viața de către o ființă „foarte asemănătoare lor” nu putea fi disprețuită. Ea irupe nu o dată în hibrid ori sub înfățișarea monstrului.

Putînd fi recunoscut după compoziția triangulară (*grila* acoperă un întreg Zodiac, inclusiv semnul planetelor), Omul alchimic se îndreaptă către un țărm, opus Edenului, care este ori va fi *conjunctio*. Anterior operei — există aici un episod al trecerii, prin apă — privirea îndărăt, habitatul, forma ovoidă, cea a unui Mercur *filius*, denotă o natură hibridă, în cele patru lumi: Raiul, țărm părăsit de om; Apa, pe care o folosește; țărmul locuit și portul, la care nici nu se uită; țărmul nevăzut, însă ghicit, în dreapta, *Terra*.

31 — Estimarea fantastică, în decursul experienței și luptei burlești, sau dezgolirea personajului (Suflător, Sirenă, Om sălbatic, Pan, Satiri, calici, infirmi, Om-colină, vrăjitor, mășcarici, nebuni, sibilă, profeți, uriași, războinici, personaje compozite ori cu „sertare”, cu panglici și ciucuri; 111 gnomi, copil-bătrîn, regină, rege, statuie, idol, re-

licvarii...); diferitele acte sau transgresiuni admit hibridul și metamorfozele „prin elemente”. Există aici un fel de tradiție nocturnă lăsată la discreția fiecăruia, anterioară vrăjitoriilor lui Pomponazzi,



26. *Satiri, Visul lui Poliphilos*

sau *Visului lui Poliphilos*, anterioară lui Khunrath, Kircher, Glanvil, Fludd, Lambsprinck, Noël Garnier, François Desprez, Sebastien Munster, Gesner, Aldrovandi, Barlet, Coclès. . . Ideile fantastice des-



27. BRACELLI, Personaje compozite și lamelare

pre pământ și lume, om și hibrid, pot fi cercetate în ansamblul prodigious care este, pentru noi, *Biblioteca Esoterica*, precum și într-o mulțime de scrieri — Herodot, Pliniu, Apuleius, Varro, Philon, Enoch; Apocalipsul, *Imago Mundi*, *Cartea Comorii*, Sidrach, Cyrano de Bergerac (*Historie comique*), Restif de la Bretonne (*La Découverte australe par un homme volant*), L. Claude de St. Martin, Achim 112

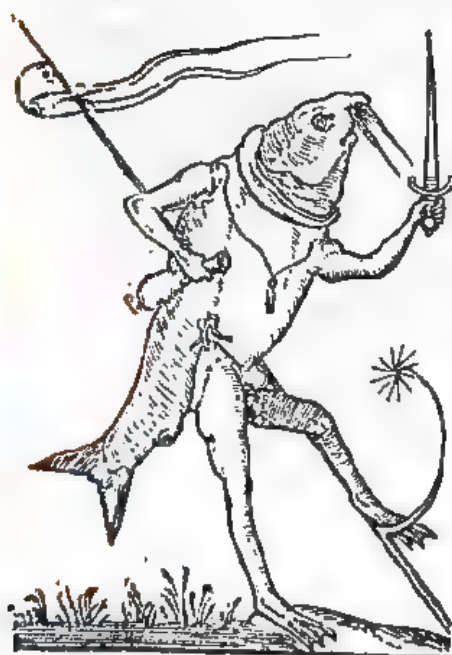
von Arnim, Blacke, Lewis Carroll, Hölderlin... Dar anterioritatea formei permite „conceperea” haosului, a zorilor lumii, a unui loc căruia trebuia să-i fie adăugat Infernul.

Acest conflict al „revelațiilor” nu știrbește cu nimic influența Cărilor Sfinte, a textelor vizionare ori a tratatelor despre embleme. Dar aceste tratate fixează simboluri stăruiitor folosite. În ce privește invenția formală, artiștii n-au părăsit niciodată faza creatoare și, datorită scenelor de Ispitare, Dansurilor macabre ori Vrajitoriilor, descoperim un conflict ocult între artist și cleric, conflict nerecunoscut în anumite studii prompte în a celebra „sacru” sau inspirația, imageria mistică și unitatea. Într-un cuvânt, conflictul real — căci nu ne referim la domeniul istoriei (acesta ar alcătui obiectul unui alt studiu), ci la domeniul simbolurilor — se situează între Formă, imagine și Dogmă. În acest caz influența Cărilor trebuie reconsiderată.

A fost oare autorul vreunui dintre psalmi în „situația” pe care psalmul o presupune? *Situația morală* descrisă de psalmi întruchipează anticipat, potrivit lui Mowinckel, „starea launtrică a celor ce, trecând printr-o tulburare determinată, vor veni să ceară ajutor lui Dumnezeu”. Artistul — e vorba de un alt tip de operă — cere oare acest ajutor? El reține, în perioadele iconografice, situația „numită” în psalmi; ea devine temă, iar situația „descrisă” este cea a omului, sau a hibridului. Alegerea între diferitele naturi: mistică, morală ori conformă secolului (Călăul este complicele Judecătorului; Mulțimea este complice Calvarului), opune pe om misticului, pe ereziarh — clericului. Ispitirile alcătuiesc o istorie a regnului terestru (care nu e cel al virtuții și păcii), o denunțare a supliciului, infernal sau judiciar, și a poștei de război, a Mîniei. Sub semnul semilunar al ereziei, hoarda deleagă purtătorii Cuțitului-gigant. Prins sub tăiș, cu fața întoarsă către „Arhanghelul săgetar”, un cleric cade victimă neașteptatului atac. Fapt bizar, această artă e tributară viziunilor gnostice și propagării atributelor. Mărturie a ulti-

melor stadii ale artei magice cunoscute, ea împrumută elemente din arsenalul ceremoniilor oculte și din certitudinea (omenească, desigur) a plăcerii, atacului, răpirii (una dintre formele raptului sau posesiunii). Într-o perspectivă optimistă, care nu este cea a Mîniei, ci a Grădinii plăcerilor, se celebrează starea de fericire, nemurirea, invertite ciudat în scene de Infern. Printr-un sens adînc al revoltei (vocația artistului nu e nicidecum repaosul), se obține certitudinea prin participarea la ceremonii sau la riturile imaginii.

32 — Faptul nu comportă nici o indulgență. Primejdiile sînt numeroase de-a lungul acestei căi, scontîndu-se, poate, „fascinarea” beneficiarului.



28. FR. DESPREZ, *Om-pește*, 1585, în *Songes Drolatiques*



29. Urechî-miltene și hîbrid cornuț

Iată care ar fi, după părerea noastră, funcția artei fantastice. Maniheistă fără doar și poate, ea este numai întrucîtva tributară simbolismului moral. De 114

cele mai multe ori „dedesubturile” ei sînt oculte sau ermetice, iar autorii de apocalipse pitagoreice care, în Occident, preced în acest domeniu pictorii fantasticului, umplu munții și văile lunare cu



30. DÜRER, *Cel zece mii de martiri*, 1500—1504

animale fantastice. Dragonul nu e o imagine, ci un termen al cosmogoniei ermetice și al hibridului. Așa cum scrie Henri Focillon (*Art d'Occident*, p. 212), dragonii și sfincșii reprezintă „eboșe ale

haosului, definite de legi care nu sînt cele ale vieții”.

Dacă excesul atrage după sine parodia (cf. Lucian, *Cum trebuie scrisă istoria*), ispitirile în care umorul ar fi absent — îi recunoaștem totuși o măreție ce n-are nimic comun cu aceea a predicatorului — mențin ori fac posibilă perceperea unor „prezențe” compacte, amenințătoare. Riscurile evocate nu sînt himerice. Să ne gîndim de pildă la torsiunea personajelor, la saltul în vid, la „tabieturile” călăului, la gestualitatea dramatică. Această mobilitate revelează un „mod de a acționa”, cel anterior actului (figurat totuși — excepția merită a fi menționată — în Suplicii și în jocul armelor sau prin intermediul hoardei și afluxului), o „vi-ziu-ne în timp”.

Revanșa naturalului (nudul intervine adesea în ispitiri, iar personajul păros simbolizează desigur omul sălbatic, ce nu a fost creat pe cale



31. Focul, „Cronică” de S. Munster

divină), prezența hibridului și a mulțimii nediferențiate ne amintesc cîte ființe trăiesc „sub” posibilitățile lor („iată de ce un cap va fi așezat deasupra ta”, scrie Paracelsus), ignorînd puterea pe 116

care o au cu adevărat. „Astfel marchează natura creaturile sale” — ele se mulțumesc să suporte asaltul forțelor adverse: Magia își are, de asemenea, creaturile ei.



32. *Sphinx, în Alciat*

Revolta semnificată de arta fantastică este în genere trecută sub tăcere. Nu-i vorba de un protest împotriva rețelei de aparențe, de o figurare a teribilului (exploată de romantism), ci de forțe detectate și de fenomene de contact; de unul dintre simbolurile reprezentărilor mentale, „vite și, la fel de iute, dispărute”, întreținute de dorință sau de natură, de ceea ce rămâne incontestabil, de viața nesigură, de noianul incertitudinilor, de povara senzațiilor ori a enigmei.

117 În acest păienjenis orice voință de frustrare își are limitele sale. Voința clericului duce la Inchiziție ori la *Accidia*. Sfântul va fi victima propriei sale alegeri. Într-o perspectivă umană, de astă dată, și nu hagiografică, scenele de supliciu și de ispitire

trezesc în noi conștiința duratei, „zdruncinată”, și a lumii nocturne. Ele reprezintă sediul unui sentiment de amenințare, fluid, persistent, și înfățișează toate stările corpului-obiect și ale hibridului, fiind, poate, o imagine a împărăției messianice (și nu a regatului celest) unde omenirea se zbate împotrivindu-se păcatului, în pofida exercitiului ascetic și eroismelor anahoretului. Acesta pare a fi pradă Furiilor, precum Eroul: dar, separat de dublul său războinic, el nu luptă niciodată prin mijloace omenești cu hoarda coalizată împotriva-i.

33 — Epopeea Haosului și perioadele de paroxism sînt îndreptate împotriva pasivității, fie ea și sfîntă. Anahoretul este un locatar pasiv, supus unei turbulențe neprevăzute. Legalitatea Judecătorilor nu este nici ea mai respectată. Pînda preafericitului ori a celui Drept este o așteptare. Nu există încă nimic încheiat în această legalitate. Și dintr-o dată, năvala, supliciul, supravegherea dezminț ordinea sau domnia omului aflat „în siguranță”. Mijloacele vremelnice de protecție, judiciare sau mistice, sînt puse, deci, în cauză de către arta fantastică și de către ființa hibridă, mai absolută decît Judecătorul. Liniștea sa nu-i nicidecum înscrisă „în portretul” care a ajuns la noi. Asemeni Judecătorului, sfîntul descoperă, dar dintr-o altă perspectivă, limitele stabilite între „eul său” și lumea exterioară. El considerase a fi inert ceea ce, pentru artist, este misterios animat.

Prin reprezentarea sa asupra universului, în același timp agnostică și vizionară (în sensul infernal al cuvîntului), contemplativul rupse lanțurile sacrului. El descoperă hibridul, fără voia lui. Imaginile create multiplică deci prilejurile de șoc. (Înțelegem „rațiunile” dogmei care nu acceptă „icoana” ori imaginea.) Într-o poveste care nu mai este cea a anahoretilor, sfîntul, ispitit, asaltat, oferă, fără să vrea, o curioasă pildă de gîndire magică. Dar dualitatea personajului este necesară vrăjitoriei.

Ispitit, supus în aparență (revolta sa nu este aceea a tributului omenesc), sfîntul descoperă nece-

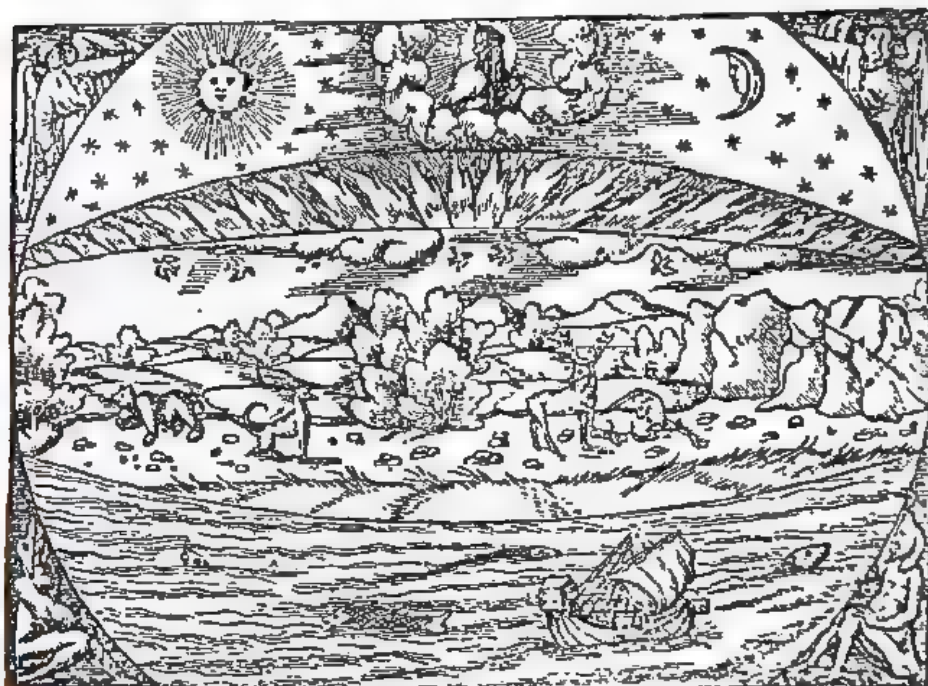
sitatea lăuntrică a dorințelor socotite a fi legate de Păcat. Dar nudul, intact, concentrează tot ce poate fi specific vieții. S-ar zice că fără voia ei, arta fantastică păstrează „în perioadele clasice” o slăbiciune pentru ceea ce transfigurează omul, sau hibridul, printr-o somație al cărei sens nu-l cunoaștem, dar care pare deznădăjduită. În schimb, răzvrătirea nu-i decît un fapt de „așteptare activă”, oferind „vieții” șansele sale.

Prin risc, omul își cunoaște demonul. Participînd la o condiție care nu mai este aceea a omului în cadrul grupului uman, anahoretul nu acceptă să-și „reorienteze” deducțiile asupra vieții. El reprezintă tăcerea, „ordinea”. Și astfel este răsturnat. Agresiunea împotriva pustnicului semnifică o punere în discuție, o distrugere a efectului puterii răzbunătoare sau eschatologice, îndreptată împotriva lumii și omului. Fără conflicte de prisos, sfîntul, ispitit în toate felurile, ar trebui să fie absorbit, nimicit, precum balaurul (în retablul de la Isenheim, *Ispitirea Sfîntului Antonie*, acesta e „tras” cu violență) — dar omul, discreditat ori pus sub acuzare, se poate smulge de sub puterea hoardei cînd forțele îi sînt intacte ori cînd intervine voința sa. „Acum, scria Erasm în 1517, aproape că aș dori să redevin tînăr pentru cîtva timp, din acest singur motiv că văd cum se dezghioacă un soi de vîrstă de aur într-un viitor foarte apropiat”. Ființă aparte, în operele de seamă ale artei fantastice occidentale, vreme de mai bine de patru secole, și caracterizînd în parte această „scenă” (mai tîrziu hibridul va deveni obiect, autonom), sfîntul e succesorul „bătrînilor din strănă”. „Sacerdoțiul” se individualizează, iar rolul bătrînilor (a chestiona, a pune întrebări profetului sau profetesei, cînd prezice) e înlocuit cu aducerea în scenă a sibaritismului, a singurătății ființei în contemplare, a „ființei care știe”. Distrugerea întrebării, în favoarea unei cunoașteri revelate — sfîntul nefiînd aici decît o imagine — este plină de consecințe pentru istoria gîndirii și a formelor.

Sfîntul, asaltat și gîrbovit, devine om contra-făcut, solicitat de stări neobișnuite. În timp ce

Tebaida ori „sihăstria” solitarului face parte din spațiul sacru (*se voiește* neconținut extinderea domeniului său), aici efectul puterii este reprodus ori reînnoit de către om. Dar violarea locului e lesnicioasă. Găsim, în scenele de ispitire, numeroase urme ale nudității magice, o proliferare a hibridului de-a dreptul deconcertantă.

34 — Denivelarea existentă între mediul perturbat și sfânt devine biologică: în fiecare organism există implicit o „voință de a trăi” în care poate fi surprinsă o anumită sfidare. Amenințarea e totală, dezmințite fiind tocmai tensiunile, rezervele care l-au condus pe sfânt la existența „sa”.



33. *Despre crearea și așezarea dinții a pământului și a mării*

La Primitivi, sfântul, anahoretul locuiesc în ținuturi înșorite și în deșerturi. Mai târziu se imaginează o legătură, poate vulgară, între „apa vieții”, rară, dar necesară, și „setea mistică”. Sfântul *Antonie* de Hieronymus Bosch, de la Prado, marcat cu litera Tau, este ispitit între arborele scorburos și pîrîu. Opoziția dintre locul pustnicului și „Infern” se datorește în parte acestui element: apa,



53. CARPACCIO:
Moartea sf. Ieronim

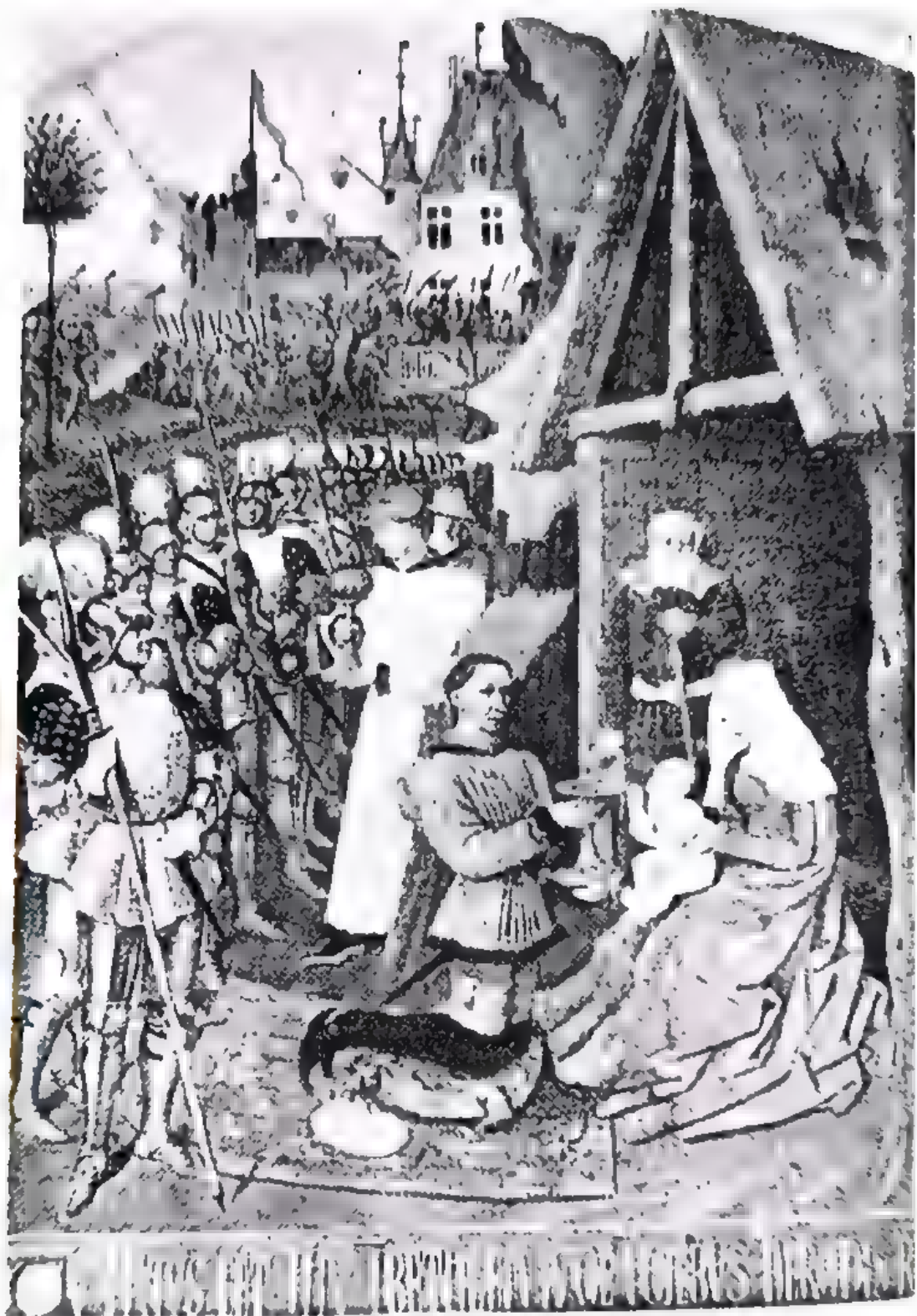
54. ENGUERRAND
CHARONTON: *Încorona-*
narea Fecioarei (detaliu)



120



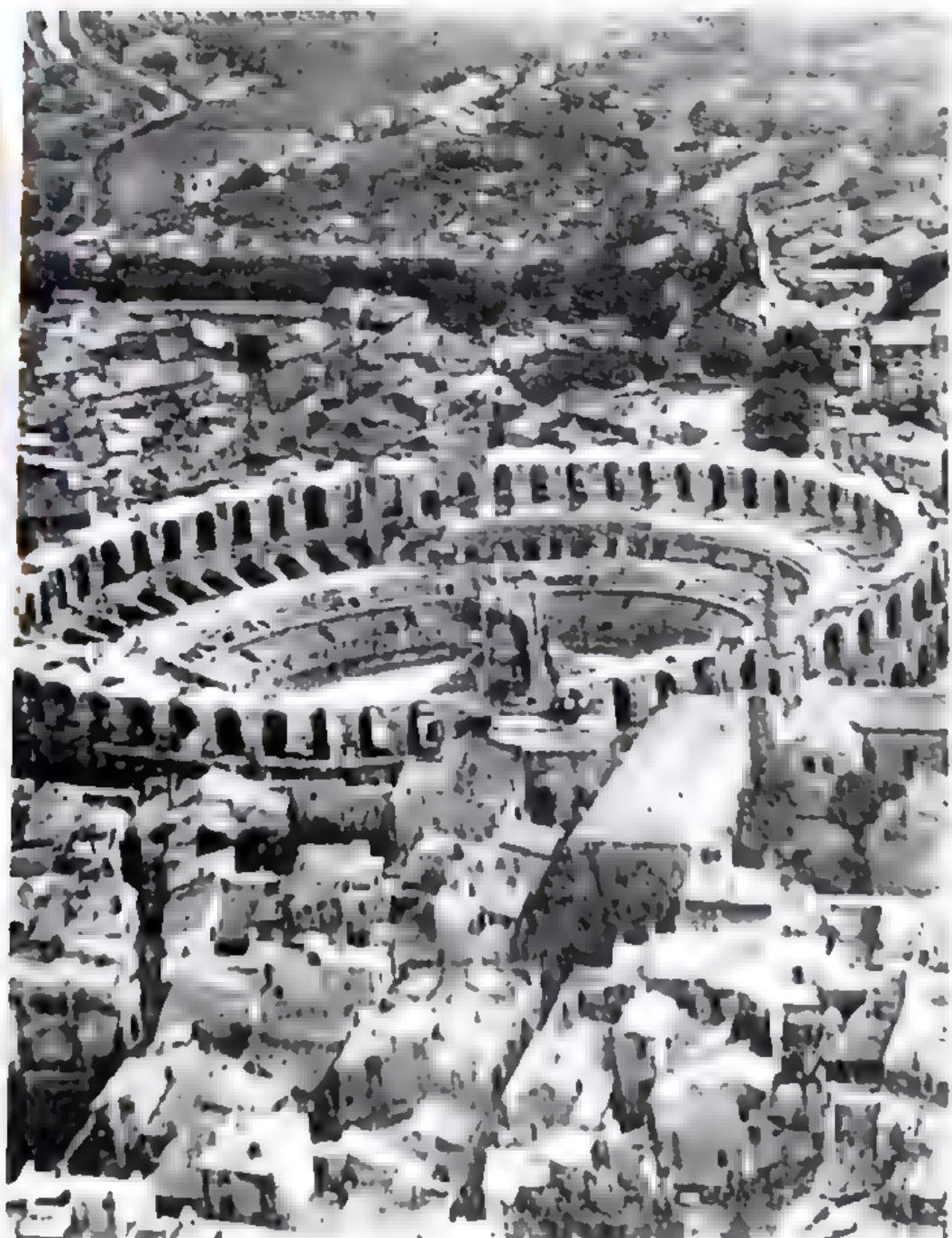
55. MEMLING: *Lucifer*



56. FOUQUET: *Adoratio magilor*



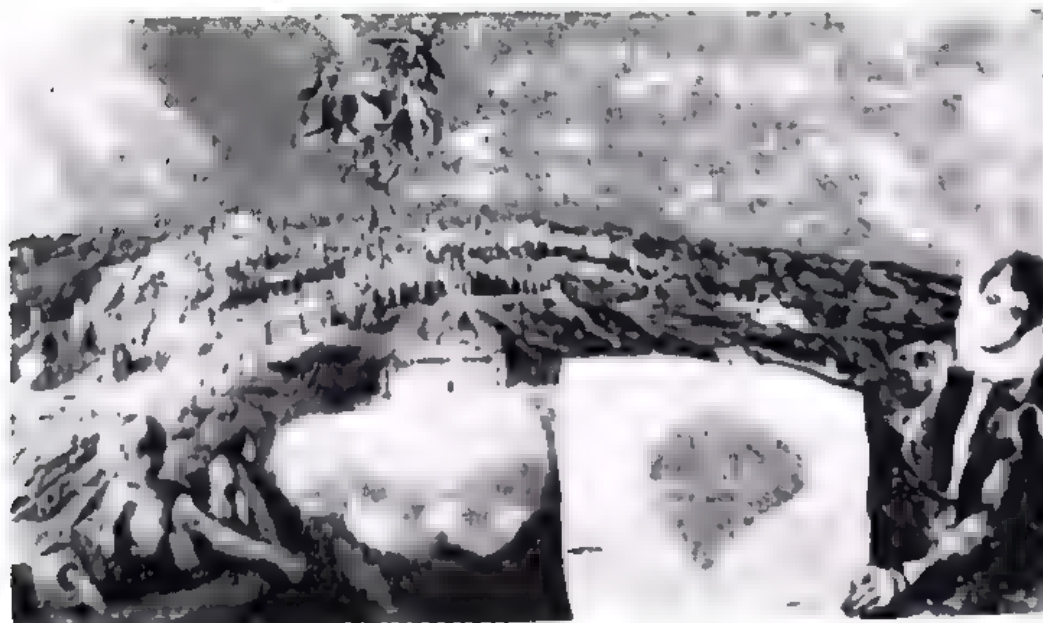
57. FOUQUET: *Adorația păstorilor*



58. AMBROGIO LORENZETTI: *Un oraș la țărmul mării*
59. Arenele de la Bouches du Rhône, Arles

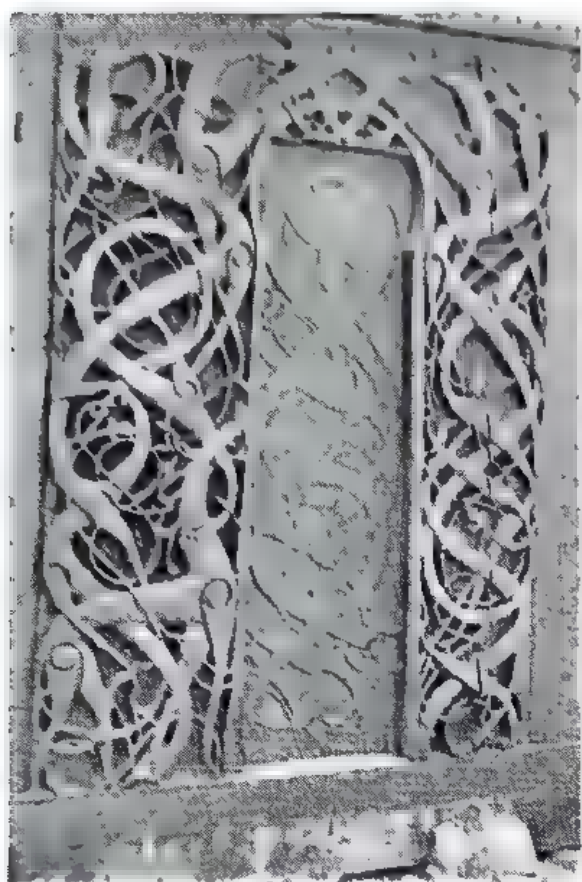


60. Amfiteatru în sec. XVIII, gravură de Guibert



61. EL GRECO: *Toledo*

62. Ornamente împletite pe o poartă
din Biserica Urnelor, Norvegia



63. Cap compus, „școală” lui Arnolfin-
do, Flandra, 1561?





64. GIOVANNI DI PAOLO: *Madonna cu Pruncul*



65. Războinic, placă de bronz din Nigeria





66. FRANCESCO PIANTA (cel tînăr): *Mercurio*, sec. XVII

67. TIȚIAN: *Prezentarea Mariei la Templu*





68. Statui, capite-
luri și socluri ale
marelui portal al
bisericii St. Gilles



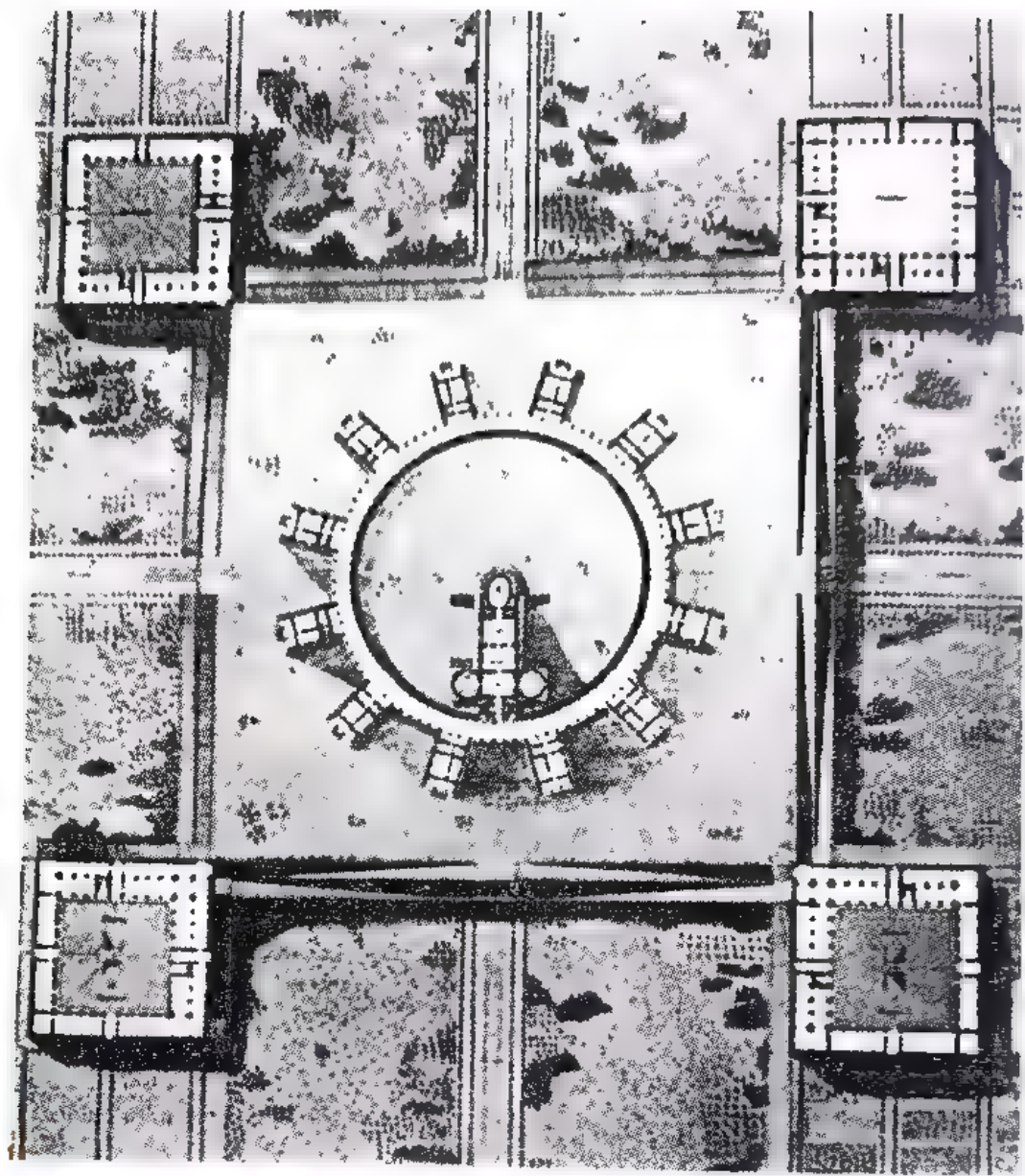
69. *Himeră* de pe
catedrala Notre
Dame, Paris



70. BRUEGEL, —
COCK: *Sf. Iacob și*
Ermogene (detaliu)



71. Globul otimplan,
Adunarea zellor, gră-
vură de H. Cock



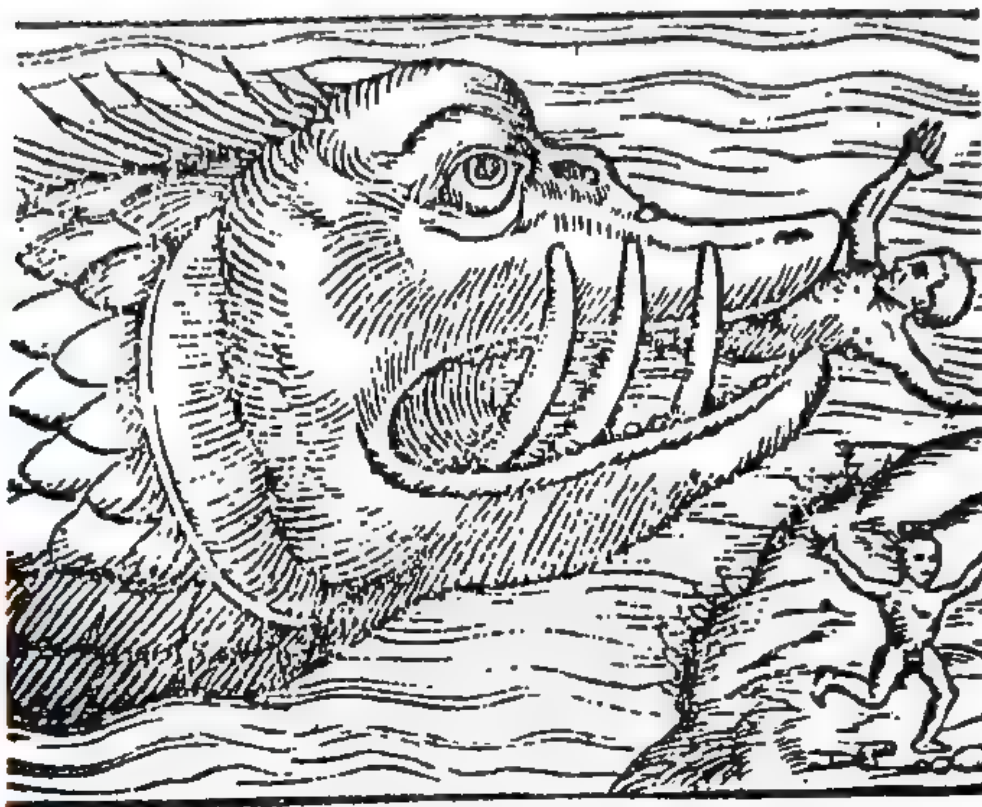
72. Casa plăcerii, plan general de Cl.-N. Ledoux

indispensabilă. Numeroase scene de ispitire se desfășoară la malul „evei” (viață). S-ar putea descifra aici o fascinație de felul celei exercitate de oglindă.

Apa este un vestigiu al surselor vorbitoare. Tot ce reprezintă formă (amenințătoare, ea protestează, reacționează împotriva *virtualului*) se manifestă deasupra Apelor. Obsesia a ceea ce nu reușește să găsească un trup omenesc este poate obsesia demonului mobil și a ființei inerte. Conceperea unui grup dinamic dă naștere hoardelor, năvalei de ființe hibride, în căderea îngerilor rebeli. Se pare că zeul războinic este ambulant sau nomad. Dar dezlănțuirea „ciorchinilor” e uneori un fenomen distinct. Ea n-ar avea cum interveni — decât cel mult ca fundal sau centru de forțe — asupra dublei condiții a subiectului în extaz; ceea ce se desfășoară în fața lui sau „în jurul” sihăstriei, a arborelui scorburös, autumnal, nu-l privește sau nu poate afecta acea parte din el însuși care „comunică cu Dumnezeu”. *Noțiunile ambigue de traiect și de urmărire* contribuie la a da scenelor de ispitire sau de extaz caracterul unei enigme. „Unul dintre lucruri înlesnește calea celuilalt”, cum stă scris în „Epistola dedicatorie” a Emblemelor lui Alciat (Lyon, ed. 1549, p. 4 — din 1551 până în 1600 s-au succedat 126 de ediții ale acestor Embleme).

35 — Mai viu decât emblematica ori decât puterea de transcripție (acestea unifică hibridul), sentimentul dominației pe care o exercită lucrurile și obiectele în scenele de ispitire este evident. „*Non agere*” rămîne o caracteristică a ființelor suverane și a celestului. În jurul lui, miriade de ființe, ciorchinele, descendența monstruoasă (sînt de-a dreptul jefuiți Aldrovandi și Desprez), reprezintă un alt stadiu al vechilor tumulturi. Prin înstăpînirea hoardei, a monstrului, a hibridului, intervine o „ruptură de nivel” între planurile respective ale fiecărui interlocutor, sfîntul și uzufructuarul — ființa nevăzută. Precum se știe, fantasticul folosește partenerul nefigurat și imaginea virtuală. De unde enigma din privirea Sfîntului Antonie.

Hibridul poate fi interpretat ca o reacție; el este revoltă și stare ingenuă. Partea personală cu identitatea pierdută (odată cu „lumea originară”) ar alcătui un fel de semn invers al hibridului. De unde



34. *Monstru marin, gravură anonimă*

conflictul. De la haos la Eden, de la Antediluvian pînă la Arca lui Noe, de la Infern pînă la supliciu sau grădina plăcerilor, pluralitatea formelor sugerează multiplicitatea avatarurilor. Fantasticul ne oferă, pentru fiecare temă, o imagine a puterilor, a forțelor care influențează „activitatea omului”.

36 – Percepem mai degrabă amenințarea decît răspunsul. O amenințare existentă în toate timpurile. Fascinată, imaginația știe că universul fantastic nu este croit „pe măsura noastră”; iar fantazia individuală a răspîndit operele care s-au multiplicat în afara ortodoxiei. Nimănui nu i se pare plictisitor să compare între ele aceste opere, scenele de ispitire, în ciuda arsenalului lor și a unei oare-

care monotonii a excesului. Insolit, hibridul înființează o colecție de fapte de natură a demonstra că „ideea de om” nu-i decît o conjectură! Iar condiția de embrion, în universul lui Hieronymus Bosch, pare a fi o replică tardivă a avatarurilor.

Monstrul nu tolerează existența în sihăstrie. Stăpîn atotputernic al trecerilor, el predestinează semi-zeii — el este agresorul Solitarului. Sîntem departe de exercițiile de devoțiune și de Triumf. Există aici o reacție împotriva idilei din pădure; demonii ies neîncetat pentru a rătăci „la suprafață”. Devenit obiect și „loc” al ispitirii, sfîntul suportă năvala hoardei — el descoperă separația lumilor. Această sciziparitate, omul-șarnieră și opoziția contrariilor reprezintă o probă a sciziunii lăuntrice provocată de starea problematică.

Scenele „monstruoase” (care nu se limitează la arta occidentală) reprezintă semnificația inventarului pe care religiile îl fac lumii exterioare. (Obsesia demonului sau a „aripii lui Satan” este stăruitoare.) Dezlănțuirea lor (valoarea artei fantastice stă în maniheismul ei), nu este revelație, ci asalt. Tot ce a fost dintotdeauna alungat se ivește în aflux. Lucru cu deosebire ciudat, scenele de ispitire și lupta împotriva monstrului trezesc curiozitatea profanului. Se datorește oare aceasta creșterii interesului pentru anumite fenomene parapsihologice ori faptului că redescoperim hibridul și „obscurul”? Arcimboldo, Bracelli (*Bizzarrie di varie Figure*), Bellange, Desiderio, Antoine Caron, Redon?

Lumea aceasta e legiune. Ea tinde a se împlini împotriva ordinii, împotriva oricărui legislator, potrivit unor valori care o deposează. Această revelație a absenței (accesul sufletului religios a fost dezocultat de către teolog) a fost fără îndoială minimalizată de întemeietorii de doctrină. Datorată artistului, revelarea straniului (și a ocultului) îl opune dogmei și va fi neîncetat contestată de teologi. Forme, gestualitate, situații adaugă imaginilor o Epistolă secretă sau cine știe ce sinopsis esoteric. Enigma nu este menținută prin secret sau prin apartenența la o sectă, ci prin ambiguitate, căi piezișe și proces fenomenal. Hoarda este echiva-

lentă expansiunii asupra lumii a existenței în *mulțimi*, în ciorchine, în pofida voinței noastre. Doar copilul-erou (vom vedea mai departe însemnătatea sa în arta fantastică sau ermetică) rezolvă enigmele Sfinxului și eliberează universul de monștri. La cel mai vulgar nivel, *iruperea lumii*, la însingurat sau la adultul naiv, este legată fără îndoială de latura proverbială a imaginii care îl înfățișează pe om în momentele sale de ezitare. Singur — el nu caută, precum Magul, sprijin în copil — sfântul este nevoit să descopere *provocarea*. Hoarde și legiuni (mai degrabă decât monstrul?) pot fi un instrument al vocilor. Care sînt contradicțiile? Unde se află enigmele (a dezminți neîncetat e cu putință?), „încîlcile” pe care „recunoașterea” se dovedește incapabilă să le descurce? Luată în sine (lupta împotriva monstrului face parte din alt ciclu), scena de ispitire e un hibrid care nu se întemeiază pe nici o dualitate fictivă. Această imagine va fi a noastră; noi vom fi hoarda, și ființa ispitită, omul prea puțin știutor.

La un alt nivel, scenele de ispitire reprezintă o revanșă a memoriei continue care își revarsă seriile. Ele succed „vieții alcătuite din citate” a omului vîrstelor mitologice. Tot ele aduc în discuție firile problematice, gînditorul (care nu putea ghici ori presimți asaltul), sfântul ce meditează, această lume opacă — în ciuda razelor figurate și a mutismului de circumstanță, omul ce se îndoiește de el însuși. Potrivit dogmei ori comentatorilor, el nu se află la cheremul puterilor ascunse. Și atunci absolutul aventurii suprarrealiste, care, prin act, este fără îndoială o recuperare a puterilor pierdute, n-ar fi fost perceput. Pentru jumătatea noastră de secol, această reîntoarcere la fantastic este mai degrabă o transmutație care ni se desfășoară sub ochi. Ea nu neagă suprarrealitatea, iar criza obiectului este dublată de puterea conferită Figurilor. „A vedea este un act”, și omul de azi nu mai acceptă ceea ce dezoculta ființa.

Intr-o perspectivă „teologică”, omul îl *cunoaște* pe Dumnezeu, cunoaștere înfățișată prin ima- 124

gine (clericii i-au disprețuit puterea), și nu se amintește niciodată de un dezacord între această imagine și cunoaștere; între modalitate și înfățișare. Gînditorul, sfîntul, care folosesc această modalitate, trăiesc ei o mare experiență? Prin intermediul lor, al acestor imagini, nu descoperim oare *iluzia*? Primul punct de pornire era desigur îndoiala; cel de-al doilea, mai puțin sigur, cunoașterea. Deseori ispitirea este o dramă liturgică întoarsă pe dos. Nu cumva, la Hieronymus Bosch, în *Ispitirea Sfîntului Antonie* (Lisabona), hierofantul și „preoteasa”, în umbră, procedează la un *simulacru* de hierogamie?

37 — Ceea ce rămîne din Călătoria „mistică” e punerea la încercare; tot ce a fost uniune e dezmițit de ordinea impusă într-o eră autoritară. Libertară, hieroglifică, opera oamenilor cere mai multe lecturi. Lacunele comentariului sînt prea vădite pentru ca acesta să poată pretinde a fi altceva decît o indicație. Opera este o evocare dintr-un uriaș domeniu de sinteză, care rămîne a fi prospectat în timp și spațiu. Sub acest aspect, opera vizionarului, a artistului e o căutare a hibridului. Nu știm *precis* „ce anume ne este mai convenabil”, dar prin reprezentarea și sensul formelor, omul intervine împotriva „aspectului” mistic, sau mai exact, împotriva normelor unui sistem: aventura lăuntrică scapă de sub imperiul legilor sale.

Sfîntul în contemplare rămîne doar o imagine a Pelerinajului lăuntric. Încremenit, el nu privește hoarda. „Nenorocire ție dacă atunci cînd ți se spune: Intoarce-te! îți închipui că e vorba de Damasc, Bagdad ori altă cetate a acestei lumi” (Sohrawardî). Or, căile omului sînt acelea ale lumii, iar anahoretul nu mai este în perioada *exodului*, cînd pelerinul trebuie sau dorește să încheie un pact de ospitalitate. Iei și colo, în jurul omului, totul pare a se afla în război.

Oculă denunțare a acestui pact, și a omorurilor, prezența hoardei, intervenția asaltului reamintesc faptul că liturghia ritului era asociată unor

prezențe invizibile, puse în dificultate — în timpul „ispitirii” — de către toate formele hibride, grupate.

În conflictul dintre hibrid și „invizibil” (care ar fi pur), omul compromis, pierdut, ar înceta să mai fie sfânt. Scenele de „războire”, sub masca luptei mistice și a Ispitiilor, se desfășoară într-o epocă în care tema profană și violentă nu este deloc disprețuită.

38 — În cadrul inițierilor și al altor ceremonii de cult, oamenii alegeau animalele „și alte substanțe convenabile. Pornind de la aceste obiecte... ei au cunoscut puterile demoniace”. (Proclus, *Despre arta hieratică*.) Bestiarele „malefice” sînt o imagine a fecundității posibile între specii adverse. Monstrul răspunde nevoilor de uniune cu interzisul; uniunii *aventuroase*, producătoare de forme. Bestiarul nu este o expresie a imaginarului, ci a unei funcții, atrofiate prin coduri. Instrument de instruire, biografia mitică, reluată în Luptele iconografice, cuprinde în general o *bătălie împotriva monstrului*, reptilian sau dragon.

Panteonul teratologic, ființele „împotriva firii”, disimulează starea de război: nimicirea monstrului (înainte de orice teologie), „infanticidul”. Formele excepționale sînt folosite tocmai pentru că sînt temute. Preocuparea eschatologică se vedește în detalii; iar acțiunile mitice, lupta dintre monstru și erou, demonstrează că transformarea în mit a unui ritual de inițiere arhaic s-a încheiat. Inițierea nu aparține întotdeauna tipului „eroic”. Precum scrie Mincea Eliade, *inițierea militară* „constă într-un act de bravură al cărui prototip mitic este uciderea unui monstru tricefalic” (*Le Mythe de l'Éternel Retour, Archétypes et Répétition*, 1949, p. 55), sau anguiped.

Curînd, starea de furie a „modelului” primordial face loc șarjei călărețului. Stăpîn al locurilor, monstrul, care simbolizează haosul, este sacrificat; Macranthropul cosmic sucombă, învins de sfînt sau de lancea arhanghelului. Noul venit trebuie să „formeze”, adică să creeze teritoriile ocupate.

39 — Lăudați, căutați datorită iraționalității lor sau imposibilității de a-i defini, monștrii și dragonii se trag totuși din elemente reale care pot fi izolate ori reunite. Ele permit metamorfoze vizibile. În ciuda freneziei scenelor simbolice, monstrul guverna o anume dezordine, iar exilații, ce pot fi descoperiți în scenele de Infern, au o înfățișare pe jumătate animală, semnul ființelor de hotar.

Figura insolită (recursul la teme apocaliptice nu lipsea), constituie expresia a ceea ce e „altul”. Demoni și armuri poartă măști la genunchi sau la crupă. Pusă pe om, masca animală instituie hibridul, această trecere în *altul*, care nu înseamnă regresie. Regăsim, în fiecare clipă, o lume cumplită, fie că e vorba de Infern, Demon, Dans sau de o zeiță cu înfățișare de leoaică. Acele *numina* cu formă de animale, „stăpîna” din Beotia, puterile, dezvăluite sau mocnite, nu năpădesc doar plasa de superstiții a omului de demult: aceste figurații, aceste noduri de forță, ne privesc și pe noi. Noi însă nu mai recurgem la act!, la sacrificarea victimei — taur, miel (întîlniți pe portice); lup, cîine — animale psihopompe.

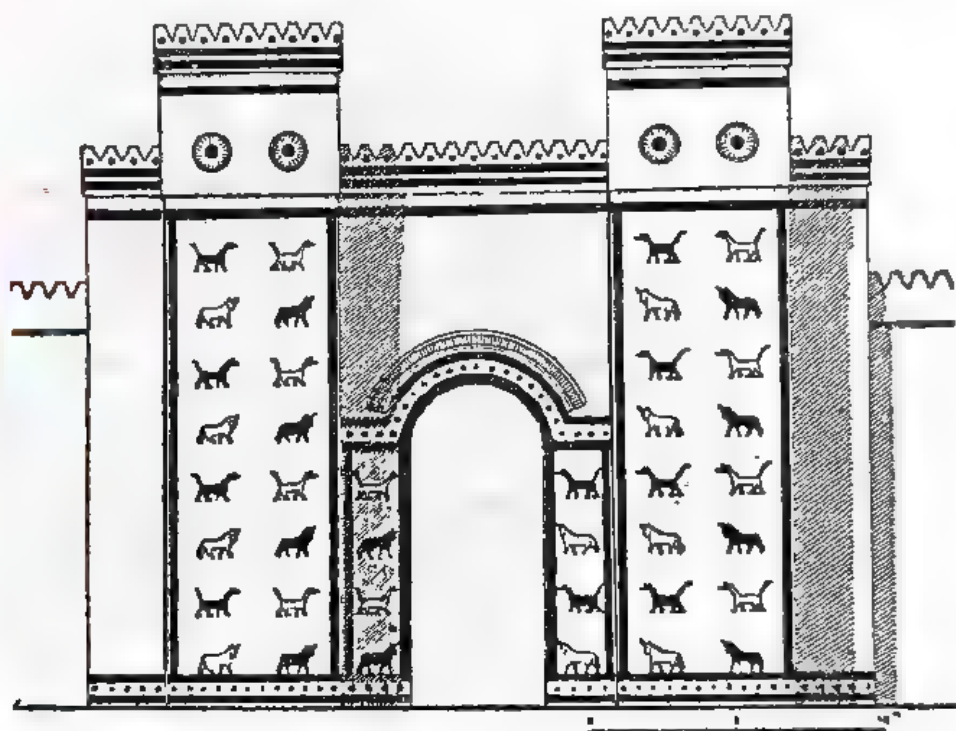
Monștrii sînt poate o imagine a viețuitoarelor inimaginabile, atinse de războiul vorbelor, de Calomnie, ale cărei brațe sînt acoperite de un șarpe. Această luptă ține de senzația resimțită, de misterioasa alianță dintre „om și animal”. Nu urmează nici o regresie, ci mai degrabă o *trecere*, care este enigmă și necesitate a unei totalități. Omul pare obsedat de răscrucea forțelor pe care le surprinde. Nu cumva dorește el să le fie depozitar, centru? Misterios proptit și încolăcit, Omul-Remor folosește animalul. „Or, unii șerpi (precum Amphisbenul) își scot ouăle sau șerpișorii prin cap” (Alciat, p. 16).

40 — Dacă n-am fi animați de voința de putere, iluzorie (căreia îi place să-și atribuie atît cauzele cît și efectele), ne-ar surprinde, desigur, „nașterea” monștrilor; *evenimentele* care au loc „fără să ne așteptăm la ele ori să le prevedem”. Tocmai pe seama acestor evenimente pun egiptenii, după
127 Firmicus Maternus, geneza hibrizilor.

Provenind din lupta împotriva ființei duble, lupta cu balaurul, tema asaltului și cea a *disputei* aparțin mitului lui Cecrops (sub domnia lui, zeii și-au disputat cetățile asupra cărora voiau să-și întindă stăpânirea). Dar, mai degrabă decât dubla natură sau decât antica Venus — gnoza ne va revela însemnătatea cuaternului (un zar, a cărui față cu patru apare limpede, este așezat pe capul unei figuri nude din Grădina Plăcerilor) — nu se au oare în vedere păzitorul și obstacolul, stăpînul labirintului și al trecerilor? Lupta purtată împotriva dragonului face parte, în iconografia occidentală, din tema revelației prin descoperirea unei cărți, a unei stele funerare, a unui templu, a unei forme. Sensul luptei și natura revelației *anterioare* nu sînt totuși limpezi. Precum scrie G. Van der Leeuw (*La Religion dans son essence et ses manifestations*, 1948, p. 103), lupta „cu” dragonul „nu-i decât un caz al conflictului etern între vechea mîntuire și cea nouă”. Dar, prin intermediul hibridului, presimțim tocmai mîntuirea veche. De unde cerbicia în destrucția „monștrilor” figurați în partea de sus a bisericii. De unde și *mitul salvatorului*. (Figura este foarte veche „alături de cea a mamei”. G. Van der Leeuw, *op. cit.*, p. 97). Deseori, lupta dintre arhanghel și animal reprezintă substitutul inversat al unui dans — dar a obține pentru om *încorporarea în animal* nu poate fi un fapt de resortul dogmei. De unde și confuziile evoluționiste, și ciudata furie hibridă a Infernului. Împărtășind aceeași eroare, iconografia ce rămîne credincioasă dogmei tolerează monstrul ori îi admite existența, dar, în același timp, nu acceptă regresivitatea „nedemnă”. Dragonul este însă figurat mai limpede decât o emblema, iar *hibridul* domină orice scenă narativă. În această lume, și datorită insolentei unei reprezentări excesive (tolerată totuși), personajele animale și „jocul de spirit” care leagă un anume animal de o anume însușire, echivalențele simbolice (sînt bine cunoscute excesele moralizării) nu convin. Alegoria morală, deseori banală ori juxtapusă, nu ne poate face să uităm *latura miraculoasă a metamorfozelor zoologice*. (Aceasta va

deveni sinistru și, încetul cu încetul, sumbru, în Legendă mereu învinsul dragon fiind nimicit).

41 — Supraviețuirea hibridului este cu atât mai surprinzătoare. Ea exprimă libertatea și ambiguitatea: oare îndoiala nu este introdusă printr-o formă animală complexă? Cine e „creatorul” ei? Fără moralizare (ea nu poate fi întotdeauna cauza formelor), *trecerea în corpul animal* ar fi o „pedeapsă” aplicată ființelor ce vor să știe. Hibridul



35. Poarta lui Iștar, plan

semnifică în mod constant „ceea ce nu știm”. Visionarul nu asistă niciodată la nașteri ori la metamorfoze. De unde și aspectul delictual al unei opere care tolerează monștrii, hibridul. Ea folosește echivocul: nu înțelegem „limbajele” instituite printr-o prezență animală, furiile gemelare.

La un nivel excesiv, prin figurația hibridă gigantică, monstrul și dragonul semnifică paza devenită înspăimântătoare, pentru Occident. La Babilon, „poartă” a tuturor zeilor, șirul de monștri alcătuiește o gardă anterioară Zeului răzbunător

care folosește fiara Apocalipsului și-l învestește pe Arhanghelul său. Există aici un fel de contaminare a puterii prin uzurpare. Pentru a-și demonstra forța, puterea are nevoie de atributul advers, veșnic denigrat. În realitate, ea este o mărturie a anteriorității și *persistenței hibridului*. Monstrul are în pază palatul, comoara, prizonierul sau „frumoasa captivă”. Răpus sau rănit, ridicat împotriva Arhanghelului sau Cavalerului, ținut în zgardă, „legat”, el continuă să personifice antagonistul, învins de armele omului, de Lance. În apoteoză, triumfători, exprimând doar enigmatică prezență a animalului panteic, hibridul regal și monștrii înaripați sînt păzitorii pragului, ai căii procesionale, ai locurilor și obiectelor, ai Tronului sau Porții.

Marcînd o altă stare a meliniștii (obsesia revelației este la fel de intensă ca și nevoia de nemurire), *Fiara Apocalipsului* devine „contraproba” implicită a unei perturbații absolute. Populat de hibridi, șerpi, fiare cumplite (opera fantastică este *labirintul* în care riscurile sînt numeroase: totul depinde de ființa care înfruntă primejdia, de puterea ei și de starea forțelor), Hadesul e o lume interzisă celor vii, după cum văgăuna monstrului, care se hrănește cu carne de om, este interzisă oamenilor. Nu putem deci forța *cealaltă natură* oferită nouă de creaturile înspăimîntătoare. Monstrul androfag aparține categoriei Devoratorilor. Pe aceștia îi întîlnim în acele Infernuri care au nevoie de forma umană în calitate de pradă, fără ca taina mutismului și pasivității „damnaților” înghițiți să poată fi cunoscută.

Această mișunare, care derulează toate fazele supliciului, inspirate de obiceiurile judiciare și de practica torturilor (cunoscută de clerici, ea *urma* să se „apoteozeze” în scenele de martiriu care aparțin istoriei supliciului, nevoii cumplit de tenace de a sfîșia și stîlci, nevoii de acte ucigașe care face din corp o simplă jucărie de cîrpă), își pierde obiectul datorită unui alt obicei, dealtfel condamnat: incinerarea.

42 — Copil fiind, Dionysos a fost ciopârțit și devorat de Titani, pe care Zeus, pentru a-i pedepsi, i-a lovit (cu trăsnetul său). Din cenușa lor a fost zămislit omul (de unde mitul „omului de cenușă”), care reunește „un element pervers”, provenit de la Titani, și un „principiu divin” de la Dionysos, absorbit de către Titani. Cenușa și *contaminarea titanică* (sîntem departe de tenebre) fac parte dintr-un ansamblu din care lipsește orice urmă de sentiment al decăderii. Acest cult sporește enigma canopelor etrusce, pîntecoase, avînd în partea de sus un cap, plasate pe un suport cu spătar aproape rotund. Personajul-urnă intră într-un ciclu orfic și dionisiac. *Phoenix* renăștea din propria-i cenușă și se hrănea cu boabe de tămîie.

Printre cele dintîi ființe create *de Terra*, Empedocle admisesese creaturile fabuloase — Centaurii, Scilele, Cerberii. Suflitele vinovaților începură să fie transmutate în diverse forme de animale; iată poate cheia infernurilor lui Hieronymus Bosch, unde tema călăririi animalului de către om este de asemenea frecventă. Dar „suflite vinovate” și justițiere — demonii polimorfi — torturează damnatul-călăreț. S-ar spune că e aici o inversiune a unui element suveran: *îmblînzitorii de cai* (în *Infern* este „încălecat” mai degrabă boul ori vaca albă), Ares la greci, italicul Marte — zeul călăreț, Alexandru îmblînzindu-l pe Bucefal. Una dintre funcțiile puterii este de a înjosi (în *Infern* boul este acela care îl conduce pe damnat); stăpîn al animalelor sălbatice, zeul *deprinde* animalele să se supună; Arhanghelul ucide monstrul. Ghilgameș, fondatorul Uruk-ului, este celebru prin isprăvile sale: îmblînzitorul sălbăticiunilor nu îngăduie răgaz „nici supușilor, nici supuselor sale” (G. Contenau, *Le déluge babylonien*, p. 62), iar această mobilitate este semnul fabulosului. Cînd Proteu adormit era surprins pentru a fi silit să prezică viitorul, „ea” se prefăcea „în tot soiul de forme înspăimîntătoare”. Hibridul nu se află cuprins în nici o formulă, și, spre deosebire de fixația alegorică, este tributatar *mai multora*. În ciuda obscurității sale (niciodată nu asistăm la momentele de

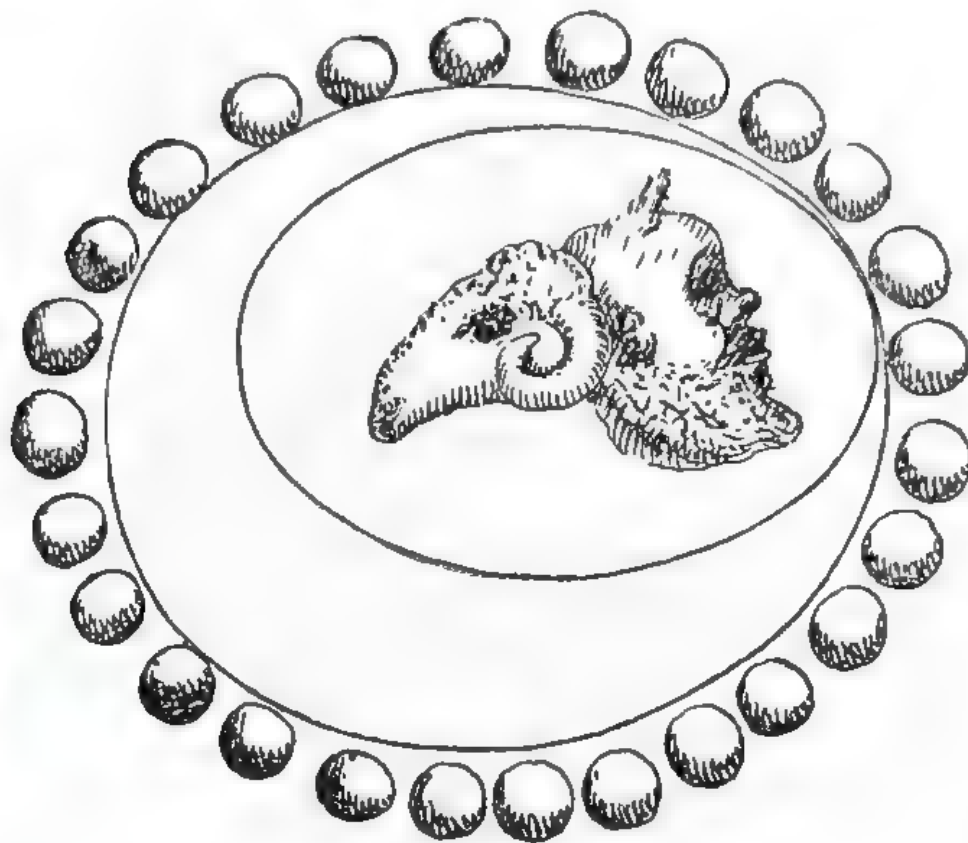
trecere, de formare, *de la o ființă la alta* — de aici „taina” care o „înconjoară” pe Melusina), această noțiune este, în arta fantastică, tot atât de familiară și de răspândită ca proprietățile miraculoase ale animalelor.

43 — Ele depășesc puterile *ființei duble*; hibridul e mai mult decât o „sinteză” în care ar putea fi recunoscute elemente împrumutate din regnuri diferite. Datorită întâlnirii dintre uman și animal (care va deveni bestialitate pentru Evul Mediu și autorii de Taxe) putem detecta stările vieții și libertății în perioadele fabuloase ori mitice. *Acuplarea lui Pasiphaë* evocă străvechi hierogamii (ținând de practicile uniunii „sacre”, hierodula — precum scrie G. Conteanu, *op. cit.*, p. 62 — reprezintă un nume care „desemnează curtezanele din temple”) cu Zeul Taur, când preoteasa se oferea animalului „pentru a asigura fecunditatea Pământului”. Uniunea cu o hierodulă reprezintă un fel de inversiune a acestei acuplări, care nu se limitează la o eră. În India poate fi surprins un rit analog, cu calul; în Egipt cu țapul sacru al zeului Min.

Nu se prea cunoaște „descendența” acestor uniuni. În schimb, porticele medievale admit fabulosul și hibridul, semnele zodiacale, Racul ori Scorpionul, care fac parte din „eșarfa” Zodiacală (*Scorpionul* la pubis, *Racul* la piept). Această predominanță animală, această dialectică decurgând din actele carnale sau hibride, această însuflețire prin bizar (creștinii au transformat decanii în demoni) justifică „monștrii” jumătate-om, jumătate-animal, însoțitorii lui Ulise, metamorfozați de Circe (în acel *Boccaccio* al lui Johann Zainer, Ulm, 1473), într-atât încât figurațiile infernale și mișunul gemelar par a fi plasate sub semnul lui Circe și al uniunii. Gryllos refuză să-și reia forma umană. *Insoțitorii Rătăcirii* defilează prin fața noastră într-o sara-bandă ce pare fără sfârșit.

Fantezia monstruosului, incoerentă în aparență (omul cugetă asupra „viziunii sale”, răsturnând în el însuși ordinea „învăluită”, tenebroasă pe care a primit-o), este supusă unor „legi” descoperite

după imagine, după examinarea și punerea în discuție a diverselor sale modalități, grupate în hibrid. Perversiuni și avataruri, aberații (pe care instinctul sau cunoașterea spectacolelor le revarsă



36. *Gryl*, plăcuță gravată din Palmyra

în „imaginație”) semne ale animalității și *ivirea* hibridului, iată elementele ce caracterizează străvechiul vis al puterii de transformare. De fapt aici intervine o verificare, prin intermediul *imaginii*, a „puterii magice”, nedefinite, care îngăduie unei ființe oarecare să capete formă animală. Într-o altă perspectivă, hibridul și formele luate din real și din *situs* (se știe că personajul este loc) rămân una din mărturiile spațiului insondabil în care se mișcă existența terestră. Cu ajutorul artei fantastice (ea vădește, în acest domeniu, nenumărate legături cu „arta magică”), omul devine martor și agent al acestor metamorfoze. El nu stăpânește însă starea fiecărei apariții. (Acest gen de enigme

133 nu e neverosimil: dispunem noi oare de „filmul”

fiecărei opere?) Dacă metamorfoza este unul dintre modurile de a „pătrunde” în corpul altuia, de a fi acest corp și hibridul (mecanismul ei posesiv nu poate fi contestat), straniul nu-i totdeauna pe măsura celui care stă la pîndă. El trebuie să țină seama de *ființele care se revelează* (e vorba, atunci, de un ciclu ofidian). Ceea ce se impune instituie o nouă etapă a descoperirii, și a experienței actelor, care nu sînt acceptate sau favorizate întotdeauna. Insesizabilul Proteu, cel cu o mie de forme imprevizibile, rămîne geniul măștii. Datorită caracterului insolit al transformărilor, acesta provoacă — printre Nereide — *rătăcire* și groază. Așa cum am arătat, el își exercită puterea pentru a se sustrage din fața celor care-l chestionează. „Spiritul profetic” inversează și abate puterea atribuită lui Proteu.

44 — Enigma nu-i lesne de înfățișat. O imagine a sa (dar ea nu privește decît „transformarea” — a lui Lucios în măgar) e *onochoet*-ul, zeu creștin, spun păgînii, jumătate porc, jumătate măgar. Dacă ariciul de mare, la Hieronymus Bosch, e ca o emblema a „ereziei”, fluturii uriași, „ce par a fi forme tranzitorii ale geniilor înlănțuite” (Pierre Mabilie, *Le miroir du merveilleux*, 1940, p. 10) sînt semnul unei forțe neașteptate; în *Căderea Ingerilor* revoltați, de Bruegel, fluturile cu două aripi deschise pieziș (întîlnit și la Bosch), ar fi Sargatanas, brigadier situat imediat sub Arhanghel — după „Le véritable dragon rouge” (Avignon, 1522).

Jumătate-cal, jumătate-grifon, *hipogriful* celebrat în romanele cavalierești și în *Orlando furioso*, descinde din *grifonii* paznici (ai minelor de aur, în arta turanică). Pe capitelul bisericii San Giovanni in Borgo (Pavia; Expoziția Comorilor de artă din Evul Mediu în Italia, Paris, 1952, n. 90) sau pe vasul de aur din Sainte Colombe (Déchelette, III, f. 221), pe canopa din Chiusi ori la Bayeux, grifonul este înrudit cu *sereful*, paznicul mormintelor în Egipt. El rămîne animalul sacru al lui Apollo, iar relațiile sale cu „lumea de dincolo” ar fi ates-

tate de sarcofagul din Haghia Triada, unde se vede un car tras de doi grifoni înaripați. Ființa dublă nu e simetrică; iar *hidra* rămîne ca o forță a vieții (ne gîndim la vreun „strămoș” al Fiarei din Apocalips): „de-ndată ce-i este tăiat un cap, alte șapte cresc în locu-i”. În acest univers halucinant hidra este zeul-șarpe, Nin-gish-zi-da, stăpîn al Pămîntului.

Numeroasele-i substituiți transmută *creația hibridă* (se-nțelege de ce e refuzată de dogmă) de pe Pămînt în cer sau în Infern. Tainice, *animalele-suflete* din cer, la Bosch, par a fi trimise „în locul îngerilor” (figura e detronată) *de către* magician sau vrăjitoare. Morții iau această formă, de suflet-pasăre ori sfinxă, pentru a-i vizita pe cei vii, iar însemnătatea acordată zborului păsărilor frizează „sinistrul”. Răpitoarele, hîdele Harpii, sînt demoni primejdioși; li se pun în seamă numeroase rapturi. Acest „fapt” va fi dezmințit de Extaz, de Înălțare, de Învierea corpurilor; ne aflăm însă în fața imaginii *sfincsei* cu corp de leu, cu sîni și cap de femeie, care reprezintă una dintre formele acelei *Seelenvogel*, ale sufletului-pasăre.

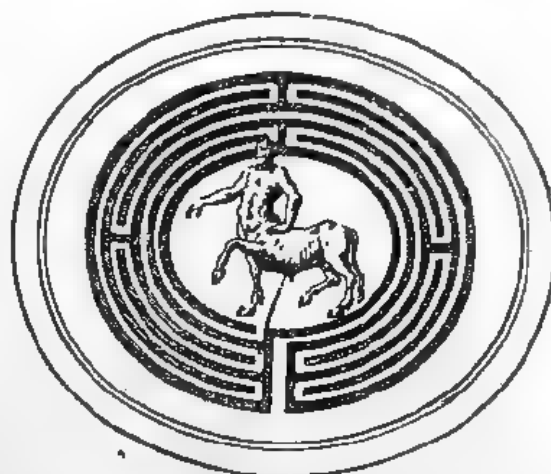
Animalele acvatice fabuloase (*makara* în iconografia budistă) au drept dublu, lucru curios, delfinul (complexul iconografic „delfin-pasăre” caracterizează chipul lui Makara) și păsările stymphalide din ciclul Muncilor lui Hercule. Păsările-iepe devin *Himeră*, leu în față, dragon în spate, cu un cap de capră ce sufla flăcări. Bizara persistență a caprei amintește, poate, rolul ispășitorului, evicțiunea fiind legată de o purificare, de o creație. Himera veghează în „locuri înalte” precum *sfinxul* hieratic păzește tronul sau parcul. Atribut al puterii, nelipsind din sediile legate de plăceri și enigme, el a alcătuit din animale ale zodiacului (corp de leu, aripi de vultur scorpio-nic, bust de om).

Formarea hibridului e dramatică, iar geneza imaginilor devine ecloziune. Jumătate om, jumătate taur, însemnat în labirintul construit de Dedal (regăsim un labirint chtonian, prin prezența rămășițelor de cadavre, sub dragonul lui Carpac-

cio), fabulos și interzicînd „reîntoarcerea la lumina zilei” a prăzii umane, *Minotaurul* se hrănește din răscumpărare, din tributul ce i se oferă. Dacă *Centaurul* rămîne „om total”, el este de origine și esență semidivină. Geniu al naturii, al lumii morților, al Timpului, răpitor de femei, mîncător de carne crudă, el reprezintă una din figurile *hybris*-ului, ale lipsei de măsură care, în



37. Labirint de la Catedrala din Chartres



38. Legenda lui Dedal, piatră gravată, Montfaucon

ciuda tributului sau riscului, caută să-l facă pe om să-și uite „condiția de muritor”. Nu poate surprinde faptul că hibridul este ca încarnat în membrii confreriilor de inițieri și măști, că el figurează în arta fantastică. Prins între aspirația spre nemurire și nevoia de a uita sau depăși „această condiție”, omul bravează mai lesne decît imaginea. Dar afrontul, „crima”, primește pedeapsa, cel puțin în ciclul Eriniilor și al Păcatului.

45 — Sensul destinului astfel supravegheat e ca o imagine a primejdiei și a pericolelor. Îndelungata istorie a patimilor omenesti, și a înfrîngerilor, de după Babel, dezvăluie forțe primejdioase. Cele trei *Gorgone* (Meduza, Euryale, Stheno) îi împietreau pe toți cei ce se uitau la ele. Agresiunile neașteptate și paza prin înspăimîntare (dintele Meduzei este plantat pe buza superioară asemeni unui cîrlig, excepție făcînd capul executat de

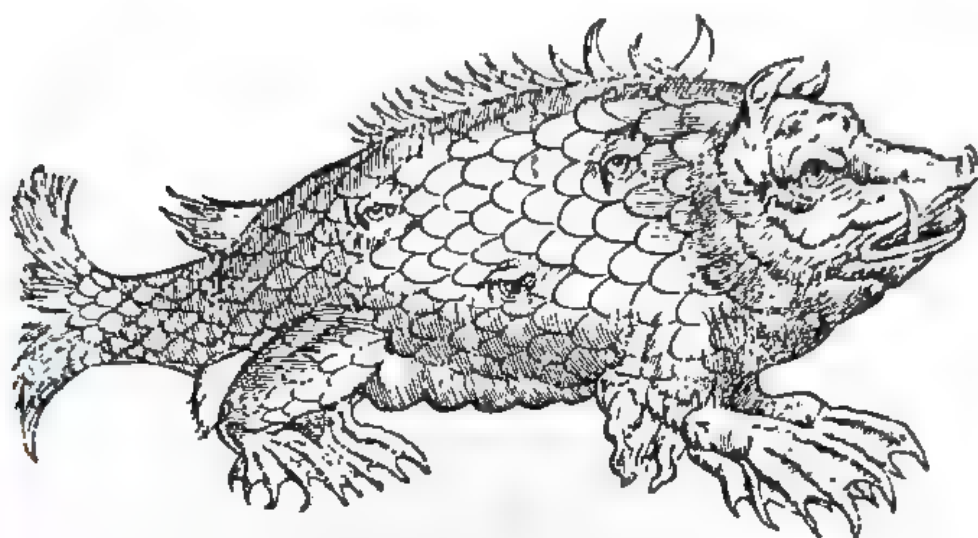
Bernini), au replici ciudate în *pasărea gigantă*. Garuda, „vehiculul” lui Vișnu, pare a fi strămoșul hibrizilor din arta fantastică; iar ciclul capului de „om” prevăzut cu cioc capătă în opera lui Bosch ori Callot însemnătatea pe care o cunoaștem. (Garuda și personajele zburătoare sînt reprezentate în general cu ambele picioare încovoiate, unul fiind avîntat înainte. O altă figură păzitoare, dar inversată, *ființa bifurcată* încheie frontonul infernal.)

În acest labirint monstrul este suveran. Pe o monedă din Thurium (Lucania; BN., 104) se poate vedea capul Atenei cu cască, decorat de monstrul *Scylla*, personificare a stîncii ce bară strîmtoarea Messinei, cu Charybda — vârtejul ce-i stă în față. În Emblemele lui Alciat, „diforma Scylla este, în partea de sus, o femeie frumoasă: dedesubt cîini lătrînd la monstrul infam” (p. 92). Dacă miturile creației sînt o sursă a bestiariului, legat în mod special de monștrii „marini” (mitul Scyllei se înrudește cu mitul lui Daphnis ori cu cel al lui Mirrha), constelațiile aventurii și „limitele” primejdiei nu sînt ignorate de hibrid, sau de către formațiunea monstruoasă. Proliferarea este unul dintre semnele Rătăcirii, ale Călătoriei — e cunoscută isprava lui Hercule „în tărîmul de sub pămînt” și anume îmblînzirea lui *Cerber*, cîinele tricefal ce păzește Hadesul.

Această multiplicare a fețelor, a părților sau a formelor, are drept corolar o anume obsesie a unicității și a însingurării. Hibridul e caracterizat de autonomia sa (nu este cel mai neînsemnat paradox al acestei creații). De la *Licorn* la *Phoenix*, care era „unicul reprezentant al speciei sale” (cuvîntul e trădat de legendă; metafora maschează singurătatea Phoenixului), poate fi descoperită o cale care ne duce la ciorchine, la proliferare. Această pluralitate e dictată de o necesitate absolută.

46 — De vreme ce absurdul pare a fi unul dintre semnele hibridului (nu era oare *hybris*-ul, disproporționatul de domeniul evidenței?), putem

detecta, în câteva cazuri precise, un fel de „nebunie a rațiunilor”, aflată *sub semnul lui Argus*. Unele versiuni îi atribuie o infinitate de ochi, răspândiți pe întregul corp; iar ideea de animal, de om (sau de „cîmp care vede” — într-un desen al lui H. Bosch aflat la Cabinetul de Stampe din Berlin) care privește cu toate aceste părți ar



39. *Monstru*, Aldrovandi

putea fi o replică la prezența animală, fascinantă, la întrebările destinului, cerului și pădurii. Fără a putea crede în întreaga eficacitate a stavilelor, sau a spațiilor oculte, omul își instalează rețelele împotriva forțelor adverse — împotriva Ochiului. *Bes*, cel cu ochii lui Horus, *Argus*, cel atotvăzător (*Panoptes*), nu sînt imagini ale cerului. *Argus* cel cu două capete și ochi diseminați pe corp (pe craterul cu figuri roșii din: Ruvo Cook, *Zeus*, II, p. 380, fig. 287) este legat de mitul lui *Osiris*, de ciclul lui *Bes panteicul*. Această figură nudă, în picioare, deseori ithifalică, este prevăzută cu patru aripi desfăcute și patru brațe; în cele patru mîini poartă atribute ori embleme întîlnite nu o dată: sceptre, bice (în opera lui Niklaus Manuel Deutsch, la Berna), leu, gazelă... Este oare creatorul universului (zeul „conținut în creatura neobișnuită”) ori soarele înaripat care pîndește? Pe o monedă din *Namnetes*, „triunghiul solar” încă- 138

drează ochiul. Se știe că atoatevăzătorul Mithra e prevăzut cu nenumărați ochi. Cine poartă în el *privirea*, poate lupta. Masca posterioară (a demonului) sau cele de la articulații nu sînt o simplă glumă: pe figura panteică, genunchii reprezintă „capete de leu”, iar coada (ridicată sau răsucită în spirală, în scena luptei împotriva balaurului, la Canaccio) atinge adesea solul.

Această figură compozită constituie un fel de cheie a teriomorfismului, caracteristic, precum se știe, religiei egiptene. Dacă zeul panteic este un Horus, reprezentările corpului cu ochi diseminați generează o stare de fascinație, de supraveghere care înlemnește. În viziunea profetului Ezechiel (1 și 10) cei patru *Heruvimi* înaripați care transportă prin cer tronul învăpăiat al lui Iehova au „tot corpul, spatele, mîinile și aripile pline de ochi”. E cunoscută emblema lui Alciat (*op. cit.*, p. 37), *ochiul în mînă* — „ochiul în mînă crede că lucrul pe care îl vede e al său” și, mai apropiate de vremea noastră, gravurile lui Hans Belmer. Prin ceea ce devine ființa umană în contact cu un obiect și prin intermediul lui (am văzut care este însemnătatea fenomenelor de contact — Numa așterne „atît una cît și cealaltă blană pe pămînt”), se revelează un foarte ciudat hermafroditism, cel puțin „cît ține incubația” și nevoia de expansiune ori de viziune: „apare Faunus”, prefigurare a lui Silenus, cel cu urechi ascuțite.

Hibridul e un semn al omului, împrumutat zeilor. Neîncetat vrem să fim completați ori să intrăm în relație. *Purușa*, omul cosmic, este prevăzut cu „o mie de ochi”, iar Mithra cel cu „zece mii de ochi” ordonează esența pluralității cu ajutorul hibridului pe care începem să-l redescoperim în cuprinsul acelei „povestiri” vizionare și, în mare parte, nedescifrate, care este arta fantastică. Ochiul închis, drama Fiului Omului nu pot șterge din memorie anterioritatea — ochiul ce trece prin apa regeneratoare (Pietà), zeii ce tremură la *ivirea ochiului*. Artă fantastică nu e decît o lungă istorie a fascinației, deviata însă. „Bestiarul ochiului” cuprinde gazela (ochi negri, mari,

„foarte vioi“), unicornul, cucuveaua, păsările nocturne. Invizibila supraveghere capătă lesne, în figurația iconografică, forma ochiului înscris într-un triunghi. Loc al *înscrierii*, triunghiul reunește puterea cu triada — dar ansamblul este cuaternitate. Se cunoaște conflictul care o opune Trinității, lăudată fără temeii ca reprezentând „simetricul“, ordinea și unitatea (cf. Ptolemeu, *Quadripartitum*, XII).

Conflictele remușcării și ale suveranității sfîșie puterea, „Ochiul lui Dumnezeu“ *ascunde* o mitologie de infinită bogăție, care va fi dezoculată de către dogmă. Exprimă Ochiul plăcerea de a iubi sau puterea înspăimîntătoare? În Infernul lui Hieronymus Bosch (Grădina Plăcerilor), un personaj neînveșmîntat poartă cu nepăsare în creștet un zar. Raza puterii pare a se confunda, într-o inversiune primejdioasă, cu „ochiul rău“: privirea ațintită pe furiș sau iradiind o lumină nefastă. Această denunțare a vizionarului e vădită în scenele de execuție ori martiriu. Ochiul „oblic“ al judecătorilor, din imediata apropiere a supliciului, arată cît de tare *nu vor* aceștia să fie martori ai actului poruncit de ei înșiși. Ei se retrag într-un mutism proteguit de stavila privirii. (Faptul că protectorul păgîn al sfintei își pierde cunoștința — în retablul sfintei Iulia de Bosch — întărește această impresie). Sfetnici fiind, ei iau drept martor *echivocul* care, întipărit pe un obraz ori inclus în fapte, reprezintă o pecete a hibridului. Nu sînt ei oare prezenți, și totuși absenți de la scena reală, atroce? Acest „dincolo omenesc“, compul țintuit, așteptarea dementă și gestul negării, semnificate de Supliciu, Călău și Judecător, pun problema puterii teribile a omului care ordonă ciopîrtirea și infamia. Judecătorii nu sînt nicidecum niște suverani care acționează doar cu privirea. Complici ai unei „legi“, ei recurg la privirea totalitară, la fascinație: direcția piezișă amenință. „Omul legii“ se simte primejduit, dacă, bineînțeles, nu e orbit de orgoliu sau de misiunea îndeplinită.

Arta fantastică nu cuprinde nici un omagiu adresat Judecătorului: *dimpotrivă*, denunțarea lui e vădită. Dar cine o aude? Magnetismul lustral al privirii este invertit în „legalitate”. Tot ce-i deschis înșală, iar nebuna Margot își continuă treaba. E de înțeles nevoia de protecție într-o operă care e aventură și îndrăzneală. De unde și figurațiile neașteptate. Ele ar putea părea obscene, deși sînt dictate de nenumărate motive: hibridul (nicidecum Judecătorul) reprezintă locul sau centrul unei gestualități erotice, al unei figurații adverse. Atributul esențial al lui Priap posedă virtutea de a abate „ochiul rău”. În epoca romană falusul era purtat ca o amuletă, ca un „prezerativ” împotriva ochiului rău. Importanța dată organelor genitale este evidentă: miile de ochi ai lui Indra sînt figurări ale organului femel, „transformat în ochi”, după H. von Glasenapp — iar „simbolismul” scoicilor și al uriașei coji de ou are, și el, un rol protector. *Pudendum-ul magic* alcătuiește o plasă a Armidei, iar valoarea magică a cochiliilor sau a perlei, semne și fapte ale puterii, e folosită, la H. Bosch sau la Fouquet, într-o artă în care degradarea simbolurilor nu reprezintă încă un act încheiat.

Ithifalic, vioi, pește surprinde. Imaginea sa era considerată eficace împotriva ochiului rău. El figurează între cele două „palme ale fathmei”, la Tunis, ori în operele lui Bosch. Valențele obiectului ori ale fragmentelor conferă formei o putere al cărei sens nu-l cunoaștem totdeauna. Numeroase convergențe ne scapă. În general, ceea ce devine atribut — coarnele terminate cu bule (înfundate ca niște „propte”) — îl face pe adversar să dea înapoi. Pe o monedă cipriotă (reprezentînd templul de la Paphos), cei doi piloni din centrul monedei poartă în vîrf „coarne de consacrare” terminate cu bule, regăsite și pe războinicul sard cu patru mîini și patru ochi. (Pe o altă figură coarnele încing „sfera”.) Există, în aceste rețele, voința de a instaura un cîmp de

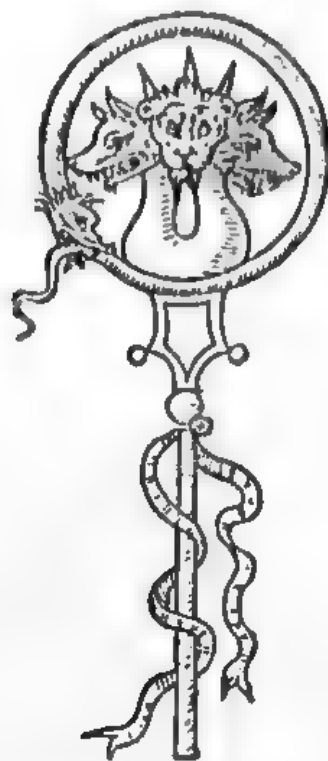
„Simbolurile” prin care e figurat soarele: zvastica, tripla pecete, roata (învăpăiată, cu patru spițe, prevăzută cu aripi: *shamash*), globul înaripat ne îndreaptă atenția asupra unei figurări socotită insolită — *soarele și ochiul*.

Pentru zoroastrienii, soarele este ochiul lui Ormuzd. Potrivit unui text ermetic (cit. de A.— J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, 1950, I, p. 148), „Soarelui i-a fost dată stăpânirea asupra ochilor”. Potrivit doctrinei egiptene, soarele și luna stăpânesc fiecare câte unul dintre cei doi ochi — iar *misticul delta* (ochiul într-un triunghi înconjurat de raze), izolează ochiul sau încadrează numele, semn al puterii. Fără îndoială că persistența cultului heliolatru a fost exagerată, dar Zeul-Soare, Soarele apoteozei, Regele-Soare au intrat în istorie sau mitologie — iar „Dumnezeu” expus sub Sfintele Daruri, în azimarul liturgic (o figurație de forma soarelui), primește fumul de tămâie, un parfum de sacrificiu închinat soarelui. În templul zeilor palmirieni, la Dura-Europos, sacrificiul cu tămâie, în fața lui Bel, Arsu, Aglibol, celebrează ființe statornicite pe sferă.

„Soarele de neînvins”, *Sol invictus*, zeul solar, psihopompic, reprezintă semnul puterii. Soarele atrage spre el viața, el cere sacrificiu, dramă. Minunatul lampadar etrusc de la Cortona, în centrul cărui soarele are forma unei Gorgone, constituie o imagine a lumii.

47 — Galeria de imagini monstruoase și fantastice nu măgulește nici o ființă. S-a putut vorbi astfel de satiră, de umor. Au fost date însă uitării revolta, coalițiile oculte. Omul revine fără încetare la vechile sale visuri, iar propagarea monștrilor scoate la iveală aspecte ale lumii hibride aflate „în sînul ordinii” sau ale unei epoci numite clasice. (Operele lui Aldrovandi au fost publicate între 1599—1668, în epoca lui Van Dyck, Velázquez, Rembrandt, Rubens, Murillo...) Încetul cu încetul, această teratologie ajunge să folosească figurile în afara mediului lor: Apocalips, Infern, Ispitiri, Conjurări. Un univers halucinant se com-

pune în jurul ființei tricefale, a acelei aberații a naturii, figura lui Serapis. Creaturile hibride exis-



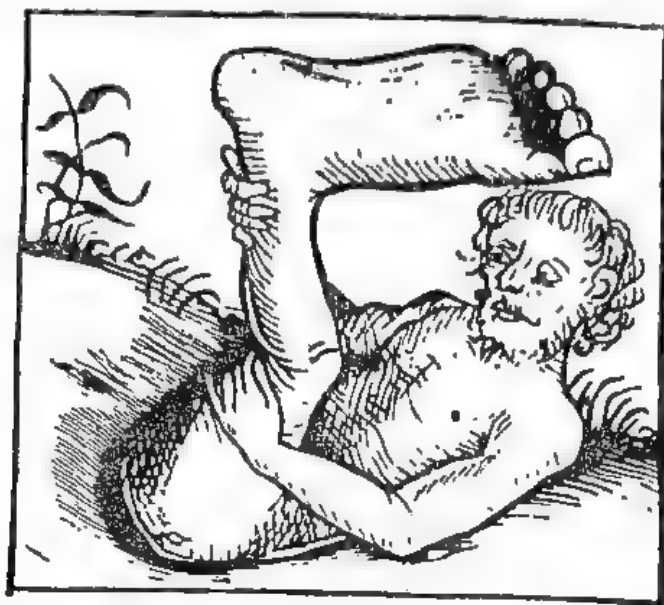
40. *Serapis, Visul lui Poliphilos*



41. S. MUNSTER, *Oameni monștri*

143 tă din toate timpurile; ele pot fi găsite în toate civilizațiile, iar *Oamenii-monștri* ai lui C. Megen-

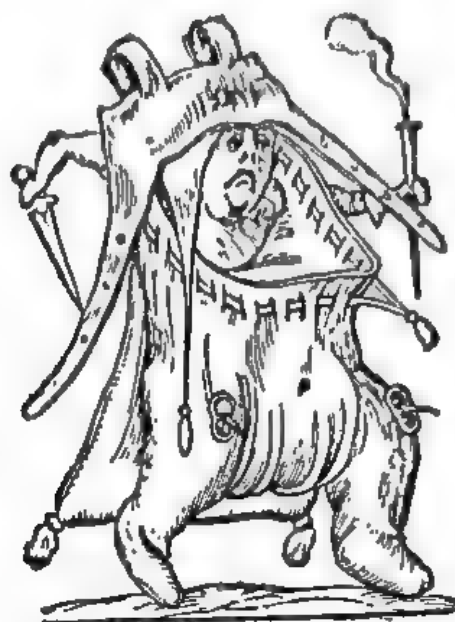
berg (Augsburg, 1470) au drept strămoși Acefalul, Sciapodul, Bes-ii. Leul acoperit cu solzi, reprodus în Cronica de la Nürnberg (1493), și „monstrul cu cap de leu” a cărui carapace este armată cu câr-



42. *Sciapod*, din Cronica de la Nürnberg

lige și sulițe, *Tarasca* („un om îl face să verse șerpitori pe ochi și pe gură”), nu slujesc defel intențiile iconografice. Arătat multă ori în cadrul unei adunări, monstrul se laicizează, fie și numai datorită manipulărilor impuse (prin folosirea aquamanilului?). El scapă de Arhanghel, dar nu și de servanți. Vițelul-călugăr, pe care Luther l-a făcut să se nască la Freiburg în Saxonia, în 1523, intră în istoria monștrilor, colecțiilor sau corpus-urilor. O întreagă astroteratologie se grefează pe acest bestiar uman. El trăiește în obsesia lumii. Miracolele lui Grünpeck (1502) reproduc doi sălbatici păroși sprijinind luna. Influența exercitată de *Recueil de la diversité des habits* (Oulegere a variației veșmintelor) de François Desprez (1562) sporește acest inventar al ființei care nu mai este nudă. Obeză, muziciană, militară, ea devine martorul sau semnul Miracolelor. Înmulțirea creaturilor ciudate reîncheagă ori regăsește vechea viziune a lumii „transfigurate” prin uluiri, acea epopee a ciudățeniilor, a marilor spaime — care nu-și 144

pot explica „motivele generării monștrilor”. Este regăsit astfel diavolul, sînt regăsite ființele compuse, între două infernuri, cel de aici și „cel” de dincolo.



43. Burduf, Cloc și sabie, Lăută, „Silenus“, în Desprez

Nu o dată arta fantastică a folosit locuri și curente opuse. Mitologie, Gnoză, Embleme, Veșminte — toate se amestecă în opere în care deseori e dificilă identificarea tuturor detaliilor (precum „pendulul” la Hieronymus Bosch). Această

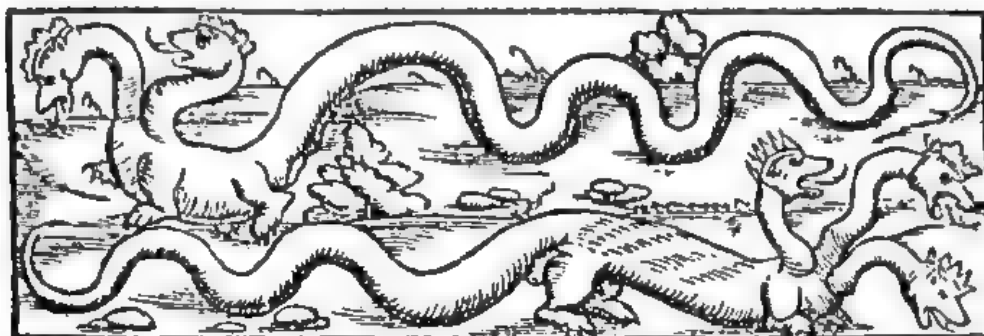
imagine a lumii este în realitate o cosmografie care stabilește locurile hibridului, precum acel „în cer” și sfera. Dacă victoria unui personaj sfânt semnifică Triumful creștin, forma unui monstru particularizat (fără a admite, cum făcea biserica într-o vreme, că dragoni reali au putut exista pe undeva) nu este totuși echivalentul unei narațiuni simbolice. Orice figură creează un loc. Acest loc e un labirint, reprezentare plastică, aventură și persistență a vestigiilor.

Deși fiecare lucru se înfățișă celor vechi printr-o pildă, faptul acesta nu reprezintă cheia exegezei tipologice, posterioară manipulării figurilor. Trebuie să descifrăm datul obiectiv ori surprareal fără a recurge la ajutorul intenției sau al versiunii morale. Faptul istoric pare deseori mai rațional decât o credință, iar istoria este jaltonată de forme ce alcătuiesc un limbaj uitat. Acest mijloc de expresie și de instruire este tributar formațiunilor gemelare sau hibride.

48 — În scenele de ispitire care folosesc diversele resurse ale simbolisticii acvatice, precum și ființele „informe”, hibride, apa este spațiul semnificativ în care se desfășoară copilăria unei lumi interzise. Întotdeauna legată de spectacol, apa îngăduie reunirea volumelor hibride. Există aici un fel de geneză gigantescă, o parturiție barocă — embrionul fiind un hibrid aflat într-o mișcare pe loc. Inerția ființelor micșorate, la Bosch și Bruegel, este vădită — acestea par a fi „țintuite” de sol.

Între condiția larvară și starea de germen intervine descompunerea, o anume regresie, și germinarea — puterile care așteaptă a se manifesta. Amfibie, pește (semn al fertilității), hidra, șarpele de apă, Nâga, adorat „în preajma” iazurilor, apa dădora de monștri, capetele Leviatanului, animalul misterios Syngnathus, sau trompeta, fiara mărilor, șarpele unduitor, faimos prin șerpuirile sale (Apocalipsul lui Isaia, XXVII, 1), alcătuiesc o faună stranie în cadrul căreia Taurul marin joacă un rol de prim rang. Dar între Dionysos — taurobolul (primăvara ce aduce cu sine umiditatea este

celebrată prin cult), călărețul din scenele de infern ale lui Bosch și ființa care intră în pielea unui taur (mormîntul lui Rekhmara, Ph. Virry, P., 1899, pl. 26), alegerea n-are teme — ciclurile sînt întot-



44. Monstrul șerpuiilor

deauna antagoniste (naștere, regresiune), iar *pielea* ar fi aici simbolul „învelișului teluric” sub care se descompun grăunțele. Dar descompunerea prin umiditate este legată de germinarea plantei noi.

Apa originală, în calitatea sa de corp matern — în legătură cu peștii sau alte creaturi primitive, ihtiomorfe — este o concepție ce nu pare necunoscută pictorilor fantasticului! Hibridul și apa, în Ispiri, se amestecă în nenumărate rînduri — iar ființele ihtioide, create din apă (încropită, după Anaximandru) și din pămînt, ne apropie de element — de apa originală, cu atît mai mult cu cît, după un citat din Censorinus, „înăuntrul acestor ființe, s-au format oamenii”.

Elemente și hibrizi, dezordine și metamorfoze sînt neîncetat reunite în scenele artei fantastice, fie că e vorba de Păcate sau de intervenția care tulbură desfășurarea firească a lumii. Cele Trei Miao, Bufnița tricorporală, asupra căroră planează vina de a fi stricat mecanismul timpului, au fost îmblînzite de un erou care ocupă locul de excepție. Supraviețuirea eroului sau a personajului nîmbat face să fie trecute în umbră ființele devorate (Infernul își va lua revanșa); iar omul își arogă locul războinicului sau zeului mobil. În figurație, soarele și luna devin chipuri (Mapamondul din Pisa); Sălbaticul, părosul susțin scutul; zeul cu o mie d=

capete; Gigantul, „cel cu o sută de mâini”; Graiele prevăzute cu un singur ochi și un singur dinte pe care îl foloseau, pe rînd, toate trei.

Într-o poemă orifică (Orphic, fragm., n. 168, v. 10—30), pot fi găsite echivalențe datorate fără îndoială cine știe cărei melotezii zodiacale: cap=cer; ochi=soare și lună; intelect=eter; umeri, piept și spate=aer; pîntec=pămînt; picioare=mare (monstrul anguiped e amfibiu); tălpi=rădăcini ale solului, Tartarul, extremitățile pămîntului. Sciapodul inversează ordinea lucrurilor. Ascunzișul său s-ar afla sub bolta lumii.

49 — Ciudățeniile „autentice” (nu o dată sînt luate din Pliniu ori Sidrach) se învecinează cu cele de adaos. Opera Maestrului Metopelor din Modena (prima jumătate a secolului XII) cuprinde, în acest sens, numeroase enigme. „E vorba de figuri (...) al căror sens nu mai este cunoscut.” În pofida acestei mărturii, una dintre ele nu este de nedescifrat: un personaj în genunchi, cu spatele drept, susținîndu-și capul cu mîna stîngă, atingîndu-și crupa cu cea dreaptă, are în spate un al treilea braț, mai puternic, ținînd un sul.

Una dintre temele orfismului este salvarea sufletului prin moarte (Thanatos), „îndelungul somn veșnic”. În cele mai multe Mistere, credinciosului i se „revelează” lumea cealaltă (plăcuțele lui Hermes înfățișează acele „locuri”) și mijlocul de a-și asigura acolo mîntuirea. Pe mormintele africane, mortul ține un *volumen*. Acesta poate fi cartea destinului (care a pronunțat condamnarea la moarte); dar poate configura și „cultura căpătată prin moarte” (fapt care-i aduce celui mort eroizarea) — iată teza lui H. I. Marrou în *Mousikos Aner*; în sfîrșit, e vorba poate de un *hieros logos*.

Pe zidurile mormîntului *dei Sette Camini* (tomba Gollini), lîngă Orvieto, strămoșii reușiți în Infern așteaptă sosirea unui mort tînăr ce poate fi văzut, în partea opusă, pe carul său, însoțit de o *Lasa*: aceasta arată un sul pe care sînt scrise faptele „noului supus al Hadesului”. Cel de-al treilea

braț este oare brațul care învinge? *hyper dexios*-ul scribului? „Sulul” este el cumva un substitut al tăbliței de natrolit care slujea drept recomandare în fața tuturor zeilor întâlniți?

Toate modurile de circulație, toate *circuitele* sînt figurate în hibrid — dar această figurație este echivalentă semnelui exterior a „ceea ce circulă în interiorul” corpului ființei, frecvent numită „divinitate” tricefală ori ambidextră. Această fluiditate impune o multiplicare a funcțiilor. *Hecate* prezidează răscrucile care sînt prin excelență locuri destinate magiei și manipulațiilor oculte. Avînd trei trupuri și trei capete, ea face parte din familia vrăjitorilor, *Aeetes*, *Medeea*, *Perses*, „care, datorită cunoștințelor sale, era cel mai strălucit” (*Hesiod, Teogonia*, 375 urm.).

50 — Străvechea temă cosmogonică este, fără îndoială, legată de primejdia survenită. *Geryon*, gigantul tricefal „al cărui corp era triplu pînă la coapse”, avu o soartă prea puțin demnă de invidiat („*Hercule cel Puternic* îl ucise”; *Hesiod, Teogonia*, 289—290), *Phoitos* rătăcește fără țintă, mînat de delir, de o nebunie născută din lipsa de măsură; *Gorgonele* stîrnesc groază. Dacă figurile sînt plasate pe fațade pentru a dezarma ochiul rău (cf. F. T. Elworthy, *The Evil Eye*, 1895), faptul nu se datorează oare puterii Hibridului? „Pietrificarea”, siderarea, orbirea, „entuziasmul”, crima (*Catoblepas* ucidea printr-o simplă privire), toate acestea sînt evenimente legate de hibrid și de *transgresiuni*. Perturbațiile introduse se datorează cu precădere rolului părților — capul înspăimîntător — sau privirii. *Canopa* reprezintă mai mult decît o figură emblematică. Ea protejează și introduce o gestualitate ale cărei rețele sînt în parte descifrate cu ajutorul dactilologiei și sensului direcțiilor. La baza *Canopei* din *Chiusi*, cele patru figurine amintesc de fiii lui *Horus*.

Însemnătatea dată limbajului „primitiv” este departe de a fi exagerată. Numeroase figuri utilizate în exegeza iconologică aparțin unor lumi anterioare și, în ciuda degradării simbolurilor, au

ajuns pînă la noi. Dublul *Ianus* este „zeul inițiat”. El face slujba de introductor; iar teologia zeului nu era, pe acea vreme, confundată cu dogma. Fie că e vorba de un prag material, fie că e vorba de unul figurat, „de inițierea acțiunilor”, de spa-



45. *Ianus ca suveran inițial*, gravură alchimică

țiu ori de timp, *Ianus* se află la „început”. După Varron, „tot ceea ce începe se află în *Ianus*”. Hibridul are deci un sens ordinal. Primul zeu este „cel care deschide și închide”, fără ca prin aceasta să fie cel mai puternic. Dubla față aparține unei serii de forme gemelare orientate în direcții opuse. Chiar dacă nu ne gândim nicidecum la *natura sta-* 150

bilită de forme, Ianus și Argos stăpînesc totuși istoria căilor de acces.

Gemelări indiscernabile iau ființă prin purtarea măștii, a învelișului animal, sau prin prezența unei părți animale. *Gorgoneionul* își scoate limba înspre dintele unic. Datorită măștii, blănii, parte animală (esențială în „incubație”), corpul este sus-tras contingenței. Adaosul recunoscut în hibrid exprimă „încrederea, momentul psihologic ce se poate atașa unui act ce înseamnă înainte de toate o manifestare de rezistență biologică, obținută grație unui obiect ori unor cuvinte magice”. (Marcel Mauss, *Techniques du corps*, p. 271).

Astfel, măștile, figurile policefale nu sînt ilustrări ale unei forțe: lipsite de ornamente vane, aceste figuri semnifică un moment al circuitului, al urmăririi și al actului care impun un sens cu totul insolit direcțiilor. Fiecare *Heruvim* are patru capete, fapt care îi îngăduie să meargă „în toate direcțiile” fără a se întoarce (Ezechiel, 1, 9 și 12): om în față; vultur în spate; taur în stînga; leu în dreapta.

51 — Valoarea simbolică a formelor fundamentale este în parte reconstituită prin studiu sau contemplarea operelor. În ceea ce privește Occidentul intervine însă un fenomen singular, mai ales în exegeza tipologică, ce ține seama exclusiv de Cărțile sfinte. În apoteoza sa, *Christos este Christos*. Tertullian îl depășește pe Varron, iar literatura tipologică din secolul II pînă în secolul IV este socotită sursă, cauză sau rațiune. În realitate, teza este frecventă în sensul pe care i-l dau teoriile lui E. Mâle, care socotea că artistul este un imagist mistic și conformist.

Prea puțin legată de teze, opera își manifestă autonomia și statornicește o lume care nu e întotdeauna mistică ori supusă influenței imaginilor. Datorită hibridului, în particular, asistăm la un fel de simbioză, la confluența mai multor curenți. Eliberîndu-se de dogmă, dar nu și de exegeza gnostică, opera oferă o natură care, deviată, va fi

folosită de „sacru”. O natură anterioară instituirii dogmei.

Animalele Tetramorfului nu sînt compatibile cu starea mistică. (Se cunosc atacurile lui Gerson împotriva lui Ruysbroeck.) Lucru straniu, de îndată ce e vorba de artă și nu de senzualitatea „deviată”, nu se admite inversiunea ori răsturnarea ce condiționează în parte fenomenele morfologice. („Ceea ce e jos e la fel cu ceea ce e sus...”) Pe un plan, care este cel al adevărului și al absolutului operei, ele semnifică eșecul formelor discursive. Se poate surprinde un fel de perversiune scolastică în afirmația (tipologia biblică se întemeiază pe afirmarea „concordanțelor”, și nu pe o *artă vizuală*): aceasta înseamnă Dumnezeu, Înger, Cer, Lumină. În același timp, se refuză orice anterioritate, deși împrumutul este vădit. Dar, într-o mai mare măsură decît acest „fenomen”, care oferă o anume justificare teoriei influențelor, deși într-o manieră neprevăzută, tocmai supraviețuirea ori persistența simbolurilor și actelor *anterioare* este renegată.

52 — Dincolo de orice dispută, și determinînd „jocul valențelor” pe care încercăm să-l regăsim, bestiarul uman și hibridul mențin o *stare* a valorilor care înseamnă libertate, îndrăzneală, luptă, „proiecție” (în sensul adoptat de Raimundus Lullus — și nu folosință). În bestiarul occidental animalele sînt uneori în slujba sfîntului (așa precum erau în slujba lui Adam?). Cerbul are o funcție profetică; el ar anunța Căderea în tabloul lui Cranach — dar mitul paradisiac folosește date anterioare. Leul — cel al primului decan și al Tetramorfului — al cărui „chip” e înconjurat de raze solare, proiectate asupra lui Ieronim (trecerea este revelatoare; curînd, sfîntul va avea monopolul aureolei), este un animal heliac și zodiacal, babilonic, la poarta zeiței Iștar, divin pentru anatolieni, monstru în mitul lui Alcathoos. Felinele pe care zeița le îmblînzește și care o asistă sînt folosite, potrivit legendei creștine, de către Maestrul H. L. (la Muzeul din Basel), de către Carpaccio, la porticele

catedralelor, în Veneția (Arsenalul) sau la Chio-ggia. Coada leului, ridicată (în *Sfântul Ieronim* al lui Andrea del Castagno), „limulele“, capătă la Bosch un sens cu totul deosebit. Ramura caudală e o vergea. (De la coada isprăvită în lance pînă la falusul-leu, în ciclul Bes-ilor ori al Veșmintelor lui Desprez, drumul e curios și relevă multe inver-siuni.)

Leul-acroter apare deseori în vârful monumen-telor grecești. Culmi, frontoane, capiteluri și stra-ne, toate reprezintă refugii ale insolitului ori ale hibridului, precum orice scenă a Judecății ori Ispitirii. Simbolizează oare leul moartea devorantă, o supraviețuire a ciclului zeiței cu fiara? Este el oare un paznic al mormîntului, al templului, al persoanei? (*Persona* înseamnă mască, apoi odată cu o evoluție a sensului — care reproduce în parte evoluția greacă: „rolul atribuit măștii“.) A „da denumiri“ ființelor insesizabile nu reprezintă cel mai neînsemnat paradox al hibridului (el rezultă, în iconografia „monstruoasă“ ori familiară, dintr-o combinare între om, insectă și animal). Proso-popeele iconografice însuflețesc însă lucrurile moarte, „persoanele“ dispărute ori absente, Artele (Dialectica de pe portalul din Chartres), ori en-titățile, în timp ce hibridul este folosit, în anterio-ritate, pentru naturile care instaurează o lume actualmente dispărută din conștiință. Lume și na-tură pe care ne înverșunăm a le nega, mai ales în perspectivele eschatologice ori sacre. După Franz Cumont (*Symb. fun.*, 137 urm.), leul simbolizează zona superioară a cerului (eterul) către care se înalță piramidionul ce-i slujește drept bază. Leul, taurul, regăsiți pe timpanuri, sînt atributele lui Saturn-Baal. Ei îi slujesc drept scaun ori îi înca-drează tronul.

Devenit piesă de șah (se cunoaște de asemenea un *nebur*-piesă în jocul numit „al lui Carol cel Mare“), *elefantul* (Airavata) este cel care îl sus-ține pe Indra. În Panteonul indo-arian zeul Ganesa are un cap proboscidian (Poulléar). „În rest“, e om. La Bomarzo, în „Cartea Miracolelor“ (Ms. fr. 2810, f. 59) sau în scenele de război, el este

fortăreața mobilă a bătăliei, una dintre piesele cele mai însemnate ale „șahului” tactic și ale vânătorii.

În iconografia indiană, elefantul (altădată înaripat) are puterea de a atrage spre el „vechii săi însoțitori, aducători de ploaie” (Zimmer, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, p. 62). El aduce copiilor lumii „binefacerile feri-



46. *Orobonis Piscis effigies*, Aldrovandi

cirii terestre”. „Șahul” mental nu este deci la discreția unei metafizici eschatologice. În acest caz, animalul, micul elefant joacă un rol echivalent celui jucat de Amorași ori de îngerașul folosit în arta clasică.

Divinitatea „încadrată” ori suită pe un animal nu se mulțumește cu acest pedestal. Urechile de cal ale regelui Midas, zeul-pește Oannes (care e fără îndoială strămoșul „călugărului” sau episcopului de mare — al lui C. Gesner — Zürich, 1560 — sau al lui Ambroise Paré ori François Desprez, 1562), „physeterul” sînt tot atîtea stadii ale învelișului animal, ale „veșmîntului” (ce poartă încă numele de carapace ori armură), necesar mimului, *întîlnirii* („toți oamenii se nasc cu un sac de gît”), ceremoniilor burlești.

Obişnuită cu simulacrul, arta fantastică, mai ales la Hieronymus Bosch, Bruegel, Thierry Bouts, 154

Lochner, folosește ființa hibridă fără nici o reținere. *Peștele zburător*, din profil (falic, ca cel al „episcopului”), este strâns legat de Lună. Existența Carului animal, a animalului de încălecat (în mod curios, Bosch adaugă *pendulul*) este departe de a fi întotdeauna tributară mitului solar: carul Noptii înaripate, precedat de Selene, *urmată* de Helios, Stelele sub formă de efebi săltând în mare sînt cunoscute. Această surprinzătoare navigație — bărcile aeriene, cavalcada peștelui — depășește tema Carului, care va deveni mitologică. În acest spațiu luna este „sursă de ambrozie etern vindecătoare”, antidot al oricărei otrăviri. Voința de a lega totdeauna damnatul de un animal infernal, de un „însoțitor”, denaturează sensul formelor fundamentale. Personajul suit pe un pește (stela din Mactar) este fără îndoială un „suflet” ce se îndreaptă spre Empireu străbătînd oceanul superior, dar ni se pare cu neputință a extinde această semnificație asupra tuturor operelor. În interiorul semnului AP, din care provine acadianul *aptu*, „gură de aer, fereastră” (cf. Edouard Dhorme, *Les Religions de Babylonie et d'Assyrie*, 1945, p. 133), peștele manifestă puterea de a sfredeli, acceptată de Gigantomahii. Scenele de artă fantastică inversează mitul teluric și, în Ispitiri ori în Infernul lui Bosch, poate fi surprinsă un fel de caricaturizare a forței gigante ori a „cavalerilor” iconografiei.

53 — Aspectul satiric al *simulacrului* (pe care îl regăsim în *Corabia Nebunilor*) este, în general, trecut sub tăcere. Am pierdut sensul *reprezentărilor* vasului „demoniac” și, mai mult, pe cel al puterii mobile. O anume ambiguitate intervine, desigur, datorită inerției corăbiei și „armoniei” ce domnește printre Nebuni. În alte figurări, precum cele din ciclul „peștelui zburător”, Spiritul, animalul în care se manifestă, se poate mișca „în aer”. Peștele, „același pește care fusese denumit corabie”, nu participă la alegoreza creștină a lui *piscis*; el se confundă cu *ichthus*, cu „sinteza” gnostică a cărei însemnătate începe să devină limpede în opera lui

155 Hieronymus Bosch. Acest microcosm parcelat, unde

totul e *legat* (atributele nu sînt împrăștiate: ulcior, Semilună, cocoș, sceptru bufonesc, toate aparțin aceluiași ciclu); ezechiasmul artei fantastice, acest „lanț” de elemente, reprezintă aspectul ezoteric cel mai nealterat (anterior destrucției simbolurilor) al gândirii de dinaintea dogmei. De la pește respectat de Pitagora (cf. *Pythagore et les Pêcheurs* — Isidore Lévy, p. 30) pînă la legenda transmisă de Bérosee — civilizația le-a fost dată oamenilor de către un pește monstruos numit Oannes — calea este curioasă. Se știe că într-un lăcaș de cult al lui Hermes, cu aspect arhaic, Pharai din Arcadia, zeul dispunea, afară de a sa *herma*, de un izvor (să ne gândim la tabloul lui Bosch, *Ispitirea Sfîntului Antonie*, de la Prado) cu pești „care îi aparțineau și nu trebuiau prinși”. Nu totul este enigmă sau element de împrumut în arta fantastică. Ea împacă știința și creația. Nu se știe *cine* a căpătat formă de pește. Ivirea sa este *în același timp* o „epifanie a corăbiei” și a „animalului de călărie”.

Semiții au împrumutat din Babilon ideea unui ocean situat deasupra bolții celeste. Din acest ocean provin ploile, iar cei doi delfini cu cozile ridicate se vor dedubla pentru a primi un Eros înaripat (medalion în relief pe un vas din Tarent; H. Usener, *Die Sintflutsagen*, Bonn, 1899). Se regăsesc astfel mereu același „inexprimabil”, aceeași senzualitate și același ermetism. Pare caracterizată așa-dar o ființă ce „plutește” între o existență de „penetrant” (peștele este socotit adesea arbaletă în Grădina Plăcerilor) și una de călăreț, de creatură mobilă, cu gura larg deschisă și inertă (profilul triumphiular este asemeni unei săgeți ajustate). Acest dinamism se datorește actului și părților animale, de cele mai multe ori războinice. Actul este cu atît mai intens cu cît nu se reduce la un simulacru.

Delfinii l-au salvat pe Arion, iar delfinul compătimitor a fost prefăcut în constelație odată cu lira lui Arion, pe care o regăsim în Gemenii lui „Mithra” din Arles. Acest optimism, precum și emblemele unei navigații propice sînt dezmințite

de o altă „stare”: Rătăcirea e soarta tristă a umanității! Ființa credulă, meduzată („din gura ei ies broaște”), acceptă iluzia, urmărită sau constrânsă de actul magic. Broasca purtând un ou este desigur „o emblema a vrăjitoriei” (în alchimie una dintre figurile sulfului). Oul, simbolul-cheie al alchimiei, figurează creuzetul (unde are loc „marea operă”; Bosch conferă vegetalului forma de „Rosenhut”, de alambic) și elementele din el. Imagine de cult orfic, Phanes-ul aflat în ou nu este absent din universul lui Hieronymus Bosch. „Luminosul”, primul dintre cei dintâi, „părintele lui Eros”, completează tema călărețului (copilul și delfinul; figura „demoniacă” și peștele), aceea a lui Ianus și Priap. Născut dintr-un ou, zeu orfic prin excelență, Phanes este Primul născut între Zei. Animalul ar veni după el, ca purtător hibrid, manifestând o înclinație pentru ființa separată.

Această divizibilitate este condiția oricărei schimbări, oricărei creațiuni. Cuplul s-a reunit în vederea „Nunții Alchimice”, în sferă, „învelișul” străveziu — unul dintre atributele lui Atropos, cea mai perfectă dintre forme. Enigma lui Bellini, Triumful lui Amor, capătă astfel un sens nou, mai limpede. La Aristofan numele de Eros este purtat de către *ființa originară*, în corul păsărilor, iar tradițiile alchimice, la Hieronymus Bosch, celebrează această primă ființă. Orfeu îi dădu numele de Phanes (Orphicum fragmenta, nr. 56; Kern).

54 — Starea de război și de luptă — știm prea puține lucruri despre natura instinctelor al căror dinamism este adesea dezocultat — încurajează persistența factorilor ce vlăguiesc omul. De unde căutarea a tot ce poate „vindeca” și fortifica trupurile. Fapt ciudat, experiența augurală se inversează; pendulul este dus în spate; osemintele pe sol nu mai sînt decît niște borte pentru șarpe ori pentru larvă. Vulturul nu mai are proprietățile cunoscută de autorii arabi (disecția trebuia făcută fără martor, cu ajutorul uneia sau a trei trestii ascuțite la vîrf, în timp ce se pronunțau numele a trei îngeri: Adamael, Elehoe, Abrak). El nu

mai este decît un devorator. E cunoscută amintirea lui Leonardo (*Codex Atlanticus*): „Mi se pare că am fost predestinat să mă preocup mai cu seamă de vultur, căci una dintre primele mele amintiri din copilărie e că, fiind încă în leagăn, un vultur veni la mine, îmi deschise gura cu coada și mă lovi cu ea de mai multe ori între buze”.

O serie întreagă de raporturi între animal și om, element sau loc, introduc stări ale hibridului, dificil de identificat. Extraordinara viață nocturnă, „aparitia” (visul e tribut ar *incubației*; dar acesta ar fi un alt studiu, purtînd în special asupra sensului obiectelor și asupra manifestării fenomenelor de contact legate de cuiburile din frunziș ori din blană); dinamismul unei alte stări, „gîndirea” visului, se modifică în zori. Bestiarul — cuvîntul fiind înțeles ca unul dintre locurile hibridului — implică o cunoaștere a limbajului viselor, a vrăjilor și invocațiilor. Solari, cocoșul și leul „participă la divin potrivit rangului pe care îl au” (Proclus, *Despre arta hieratică*). Legenda spune că leul se retrage din fața cocoșului, a cărui superioritate s-ar datora „prezenței mai intense în el a influxului solar”.

Bestiarul moralizator uită circuitele anterioare ale obiectului ori atributului; cocoșul jumulit, „omul lui Platon” (nu figurează el în Corabia Nebunilor sub stindard?). Cocoșul (gal. *ceiliog*; literal „chemător”) este „cel care cheamă zorile”. Există o capcană, nu un simulacru, în acest fapt: aurora înseamnă sfîrșitul tenebrelor, *renașterea* în lumină, legată de a treia lume. După mazdeenii din Anatolia, cocoșul este dușmanul demonilor răufăcători; „dușmanul victorios al tuturor fantomelor”, al spiritelor rele (care „rătăcesc noaptea pe pămînt”). *Heraldul* aurorei reînsuflește „activitatea oamenilor” — el devine protectorul dreptcredincioșilor împotriva „uneltirii demonilor”. Cocoșul ținînd un șarpe se întîlnește cu Pasărea — iar pasărea persică aclimatizată în Grecia în secolul al VI-lea nu este necunoscută pitagoreicilor. Zburătorul binefăcător, cocoșul *alb*, scoate oamenii din trîndăvie, 158

din toropeala somnului. Cîntecul cocoşului, „vestitor al zilei”, alungă demonii. De unde rolul păsării apotropaice din vîrfurile clopotniţei (adesea răsturnată la Bosch şi Bruegel).

55 — Această semnificaţie a zorilor generează o liturghie a aurorei: *animalul se confundă cu ritul*. Este cunoscut (cf. Georges Dumézil, *Loki*, 1948) caracterul sacru, liturgic, al calului, care avea dreptul de-a pătrunde în biserică (San Vitale al lui Carpaccio e înfăţişat călare.) Dar funcţia chthoniană e mai puternică, cel puţin anterior acestui „caracter”. La etrusci, călătoria funerară „foloseşte” calul, purtător infernal al defunctului. La templul din Marasa-Locre, doi defuncţi călare călătoresc pe mare către Insulele Fericite. Tradiţia calului psihopomp, călăuză a sufletelor, e de asemenea atestată în antichitatea nordică şi în ţările germanice. La Dürer, calul pare a avea un caracter demoniac, cel al unei ameninţări complexe; dubla ispită a morţii şi a fiarei. „Şi numele celui ce călărea pe el era Moartea, şi Iadul se ţinea după el” (*Apocalips* VI, 8). Dacă Pindar laudă stăpînirea cailor de către oameni, adică *bogăţia*, rolul calului, al calului de luptă sau al lui Hippos, nu încetează a rămîne hibrid. Perseu ucide Meduza care ţine de hăţuri „un mic” cal. Chthonian, acvatic, al Tunetului, fidel lui Helios, înhămat la car, furios, divin, înaripat, aflat pe *drum*, fără călăreţ (trecerea nocturnă a cailor e o „vînătoare sălbatică”), funerar, Hipparion (calul lui Iulius Cezar avea „picioarele prevăzute cu degete mari”), Hipogrif, el este calul de luptă al apoteozei şi psihopompul sprinten. Uciderea calului îi asigură prinţului vehiculul funerar. Cu prilejul funeraliilor unui şef militar, calul său, dus de hăţuri, urmează convoiul. Relaţia mistică stabilită între cal şi Moarte nu-i oare explicată în opera lui Dürer? Dar ambiguitatea rămîne. Călăreţul de dincolo de mormînt, pe drumul ce duce spre iad, e un luptător, nicidecum una dintre fiinţele istovite şi neînveşmîntate din Infernul lui Bosch. Pe sol — se conturează aci un fel de des-

coperire a „originilor” monstrului — capul de cal
e vestirea unei „noi” fundări (dacă se admite răsturnarea iconografică, în uzanțele unei revelații



47. HANS BALDUNG GRIEN, *Convertirea sf. Pavel*

care mînuiește simbolurile în interesul ei). Omen-ul
are adesea sensul de „cuvînt”, de bun sau de rău
augur. Dar lupta Arhanghelului spulberă reve-

lația: el manifestă un soi de groază față de ceea ce e detestat.

56 — Animalele impure — porc, câine — adică acelea ce provoacă neliniște, îl obsedează pe comentator. Pentru Philon (*Quaestiones in Genesim*, II, 12), animalele impure reprezintă folosința vinovată pe care le-o putem da. Aceste animale au fost desigur introduse în Arcă; ele nu sînt deci absente din scenele de Infern și de Ispitare. Anterior acestei figurații, *flamen dialis* nu poate atinge și nici numi câinele (Plut., QR, 111), care joacă rolul pe care îl cunoaștem în mitul Vînătorului sălbatic, al lui Acteon prefăcut în cerb și devorat apoi. Câinele Procridei, cel al Infernului (Cerber), cel monstruos (Ispititorul), în Biblia Pauperum, cel tuns (unul dintre semnele capturării), la Gérard David (*Crucificarea*, Londra, National Gallery), Sirius la Piero di Cosimo (*Moartea Procridei*), amintesc de rolul însoțitorului. După Carl Hentze, câinele, asemenea calului, exercita „o funcție de îndepărtare a influențelor malefice”. Pînă și în Tibet, capul armat și coronamentele sale intervin în rituri.

Toate civilizațiile par a recunoaște diferite influențe ori moduri de a fi și de a acționa. La Ravenna, demonul izgonit din corpul unui posedat se refugiază în turma de porci de la Gerasa — iar „zbaterea” orbilor, al căror ciclu este complex (e vorba aici de ceva mai mult decît de ilustrarea unui proverb), se desfășoară sub umbrirea unei flămuri „cu chip de porc”. La Bosch, și fără mitologie inutilă — e vorba în realitate de o prezență a forțelor — *major porcarius* îl „dublează” pe Sfîntul Antonie. În acest caz intervine un fel de figurație insolită a mitului lui Eumeu — cel al forțelor active ale „stăpînului sau mai marelui peste porci”. Aceste forțe dispuneau de însușiri aparte, rămase magice. Să fie ele stimulate de „însoțitorul” sfîntului?

Un alt mit adesea invertit și denaturat, prin uzajul iconografic, este cel al iedului. Pitagora admitea sacrificarea, din rîndul animalelor, doar a

purcelușilor și iezilor, foarte tineri, care reprezentau esențialul „cinei”, al mesei luate în comun după practicile religioase ale dimineții. Pe una dintre stucaturile bazilicii de la Porta Maggiore, o bacantă ține un ied lângă sânul oferit de o alta, gata a-l alăpta. Luxura romană, apucată de sân de către broscoi ori șarpe, nu inversează ea oare un dat de origine pitagoreică? Iedul mistic nu este, inițial, iedul orfismului?

Aceste legături par a indica o revenire la „surse” — la Hermes, Orfeu, Pitagora, la evreii alexandrini. Potrivit legendei (care stabilește rețeaua de constelații sau de figuri), Pitagora obține din partea *boului* ca acesta să renunțe la a se hrăni cu bob (Iamblichos, 61). În tradiția ebraică, Behemot, marele bou pe care Părinții îl considerau un simbol al demonului, simbolizează *festinul aleșilor* la sfârșitul lumii. El se prinde într-o horă ciudată, alături de taur, rinocer și cameleon.

Anumite influențe iudaice, „rabinice” sau tributare păgânismului vremilor străvechi, par a se fi exercitat și asupra lui Hieronymus Bosch. Călărețul ține o cupă ce i-a fost dăruită de către Lumea Cealaltă. Se cunoaște puterea conferită atributelor — iar *primul bou* jertfit de Bupho pe altarul lui Jupiter Polianul, sau păzitorul cetății, nu lipsește din Infern — care se transformă în cauză a Căutării și tributului. La Bosch, și faptul acesta nu se explică numai printr-o influență a scenei, Infernul este oraș, turn neisprăvit a cărui poartă stă deschisă în fața boului. Ideea sacrificiului și jertfirea însăși a animalului au fost substituite de „Moarte” care, în interpretările moralizatoare, călărește Boul, „mergînd la pas”. Dar tocmai animalul, Vaca albă (*nivea saturnia vacca*), părăsind apusul — de unde și dezorientarea — călăuzește „omul”. Atelajul e o inversare a acestui proces: omul conduce animalul; dar circuitul carului implică drumuri, poteci, trasate de ființa omenească.

57 — Mici animale-ale-sufletelor, *albinele* răspîdesc mitul lui Aspalis cel hrănit într-un mod miraculos. Ele determină o variantă ciudată a omului

mascat (Bruegel, *Apicultorii*, Berlin) sau a „ciocanului” cu cap de albină. Putere și „licărire”, iată virtuțile lor: stelele sînt figurate ca albine. De unde „sinteza” din acel Abraxas care reprezintă leul și albina; de unde titlul de „Emir al albinelor”, adică „Print al stelelor”.

În Beoția, caracterul sacru al albinelor se datorește fără îndoială rolului pe care ele îl joacă în întemeierea oracolelor. „Muște” cu cap de femeie sînt reprezentate pe plăcuțele de aur din secolul al VII-lea, găsite la Camiros (Roscher, *Lex.*, V. col. 870). Practica divinației dă hibrizilor (cele trei fecioare-albine; semnele, scorpionul și albina, care au trecut pe stindarde sau mantile — scorpionul simbolizează evreii și, în Evul Mediu, era unul dintre atributele Dialecticii; obiectul-fetiș) un sens străvechi. În imnul homeric închinat lui Hermes, Apollo îi cedează lui Hermes un oracol slujit de trei fecioare ale căror capete sînt acoperite cu făină albă — v. 554 (așa se lămurește poate tema femeii — *cu capul acoperit* — și a coloanei, „stindard” mobil). Ele sînt în același timp *albine* (nu e oare „Speranța” lui Bruegel o fecioară?), care, atunci cînd „mustesc de miere”, fac ca oracolele să devină veridice (V. 558—563). Or, Fecioara (*Spes*) se află sub stup și pe ancoră. Apariția *Speranței*, personificată și divinizată, are loc într-un univers naufragiat, în care pîndește jefuitorul de epave. (Se știe cît de necesară îi era magicianului stăpînirea epavelor.) Dar oracolele devin mincinoase dacă Fecioarele sînt private de miere. Există aci o aluzie la un rit străvechi în care făina și mierea alcătuiau esențialul ofrandelor. Nici o albină nu-și face de lucru în jurul stupului. Oracolul e mincinos sau inutil?

58 — Figurile de bun augur sînt rare în arta fantastică. Poate că ele nu sînt puse în valoare decît prin opoziție. *Vătuii* din Tebaide sînt amenințați de luptă. Lunar, în picioare, pisînd într-o piuliță hapul nemuririi (în China; text din secolul IV î.e.n.), *iepurele* aparține lunii lui Venus (aprilie, zodia Taurului) și are valoarea unuia dintre simbolurile clasice ale dragostei. Pe una dintre frescele

astrologice din Palazzo Schifanoia (Ferrara), reprezentând luna Taurului, *prezidată de Venus*, câmpul superior înfățișează iepuri alergând printre picioarele doamnelor și cavalerilor. Din categoria simbolurilor lui Venus, folosite de Sirius, fac parte cocoșelul și iepurele; un cadou amoros în Antichitate.

59 — *Cucuveana* și scenele „orbirii omenești” sînt adesea reprezentate de Bosch, în *Ecce Homo*, *Carul cu Fîn*, *Nunta din Cana*. Pe capul unuia dintre personajele care îl înconjoară pe sfîntul ispitit, pasărea Acropolelor fantastice, cucuveaua ereziei, este o teribilă declanșatoare a tumultului. Odată cu arta Imperiului Cîmpiei (Campaniei), animalul nocturn, pe care-l regăsim pe capiteluri, nu a încetat să intrige. În fața spectacolului pîndei încercăm efectul unui climat magic, mascat de prezența animală.

Spaimă a turmelor și păstorilor, *lupii* sînt fiare de pradă, dar totodată prădătorul este și animalul drag al lui Marte. Locul pe care îl ocupă în legenda întemeierii Urbei amintește mitul Lupoaiței de pe Capitoliu (cei doi copii sînt moderni — ei ar data din 1474—1475, după J. Carcopino), și însemnătatea ce se acorda aparițiilor sale în Roma. „Țipetele” funebre fac din lup un animal temut. „Devoratorul”, un simbol al morții și stăpînul Infernului etrusc, este împodobit cu un cap de lup.

Prevăzut cu cap și umeri de om, șarpele din *Carul cu Fîn* ori din *Arbore* ocupă un loc de seamă în arta vizionară (capul de șarpe va fi umanizat, potrivit tradiției Renașterii). Constelație a Hidrei, gigant, deseori tricefal, deasupra coloanei delfice de la Hippodrom, șarpele era privit ca un „monstru” sau ca un talisman. Înlanțuiți la baza caduceului (încadrat de două cornuri ale abundenței pe o monedă din Palmyra), șerpii sugerează oracolul, cele două curenți *inverse* ale forței cosmice, ideea fuziunii elementului mascul cu cel femel, „principiile vieții”. Pe unul dintre simbolurile Siciliei (denumită de asemenea Trinacria), patru „șerpi” în-

conjoară un cap prevăzut cu aripi, aflat în centrul a trei picioare („cele trei promontorii ale insulei”, după Montfaucon, III, 1, p. 187). Șerpii sînt deseori asociați cu rotația ambiguă (unde putem regăsi un element al „cursei în genunchi”) și cu unduirea *dublă*: Amphisbenul merge în ambele sensuri. Vasilisci sau ghicitori îl amenință pe Homer, spînzurat de arborele *infelix*; iar supliciul „ereziarhului” vădește o vagă înrudire cu Păcatul sau Înghițirea Evei antice, a lui Venus, de către doi dragoni.

Șarpele a fost un însoțitor familiar al zeitelor minoice. „Zeii” ofiomorfi sînt succesorii chthonieni ai lui Zeus Cretagenes; Dioscurii, care aveau drept atribut un șarpe („cuplurile” sînt reunite de către Arbore, Liră ori Șarpe), sînt și ei corelați, primordial, cu Creta (cf. Ch. Picard, RHR., 98; 1923, p. 60—77). Brațul, corpul și arborele, înconjurat de șarpe, sînt reprezentări întâlnite deja (*Alegoria* lui Bellini, statuia lui Mithra, *Ispitirea* din Orvieto).

La picioarele arborelui cosmic, ori rozînd frasi-nul Yggdrasil, șarpele e în același timp păzitor (al arborelui Hesperidelor) și devorator. Blestemat fiind, Leviatan, Python, Uraeus (înălțat pe fruntea suveranului), șarpele își datorește, parțial, situația privilegiată în bestiar și stăpînirea asupra omului temerii și fascinației provocate de șuieratul său, socotit mod de invocare. (Poppisme teurgilor sînt o „imitare a limbajului animal”. Lăudați ori temuți, șerpii mitici reprezintă puteri demoniace și hibrizi deveniți *numina*, în măsura în care califică ori însoțesc zeii.

Dacă rolul celui ce duce în ispită e vestit, faptul nu se datorește oare unei străvechi dramaturgii a șarpelui pe care gnosticii o exaltă peste măsură? Că *ophis*, șarpele, numit și *draco*, a jucat un rol atît de considerabil în opera vizionară s-ar explica prin legăturile dintre gnoză și mistere. Originea inspirației Pythiei e atribuită lui Python de către Lucian (Astrol., 23): potrivit unei tradiții ermetice, „pămîntul se înălță precum o masă rotundă și dădu naștere șarpelui pythian care știe

dinainte toate lucrurile" (Kosmopoia din Leyda, Festugière, Hermes, I, 301). Șerpii pe care Menadele îi țin în mâini și îi lasă să se încolăcească în jurul brațelor lor, ori îi poartă împlețiți printre șuvițele de păr, pot fi regăsiți în scrierea alchimică ori în Minei. *Leviatanul* îmbrățișează lumea sensibilă și o separă de lumea luminii; locuința lui, de nepătruns, e „tronul” lui antihrist (Liber Floridus, Ms. 92, Gand). Stăpînitor peste întunecime (cf. Pistis Sophia, c. 126), *urobro*s, șarpele, figurează cosmosul. În invocația către Thoth („Tu, cel care îți sfîșii coada”), el este un simbol al Eternității, al duratei. *Aion*-ul orfic din Modena este reprezentat înaripat, înlăntuit de șarpe (precum Saturn Mithra din Arles), „înconjurat” de Zodiac; deasupra capului său se află partea superioară a „oului cosmic din care a ieșit: cerul”; sub tălpi, pămîntul (monstrul învins, la picioarele Triumfătorului, e un depozit chthonian, deseori încolăcit: el se află în „partea inferioară” a Oului). Flăcările ce izbucnesc din cele două părți arată că e născut din lumină și din foc. În statuia lui Cronos mithriacul, „sau a timpului nesfîrșit”, de la Biblioteca Vaticanului, un personaj gol, cu cap de leu („Timpul devorează totul” precum scrie Franz Cumont, *Rel. Orientales*, p. 28), este înconjurat de un șarpe. (Încolăcirea e inversă celei pe care o constatăm pe reliefurile din Modena.) Pe soclu poate fi observat, printre alte atribute, caduceul.

Origine a tuturor lucrurilor, timpul apasă asupra hibridului care nu cunoaște vîrsta de aur. El îi succede; Tușulșă, geniul pedepsirii, agită șerpi asupra lui Teseu și Pirithoüs, prizonieri în Infern (Tomba dell'Orco).

Nu pentru a institui o altă stare a lumii se dezvoltă și se răspîndesc, sub influența Abraxasurilor, șerpii antropomorfi (ne amintim de povara copleșitoare a drepturilor lui Dumnezeu asupra lui Iov)? Șarpele cu cap de berbec (la Mavilly sau la Reims), cuprins de mîinile zeilor sau zeițelor, prevăzut cu coarne, decorînd un altar (Savigny-les-Beaune), nu se mai înrudește cu Ispitatorul sau cu Anguipedul strivit la pămînt de 166

un cavaler ce poartă o roată. Forțele regnului animal sînt concentrate într-o singură ființă aflată „în serviciul zeului”, pentru lupta împotriva puterilor răuvoitoare.

60 — În slujba lui Dumnezeu și a Potrivnicului, imaginile șarpelui cu cap de om sînt figuri ale labirintului. Pentru ce au devenit ele infernale? Infrîngerea suferită de dragon (cf. Vitruviu, *de Architectura*, 1511), spiritul răului, neliniștea, interdicția schimbă condiția omului. Lucru ciudat, el celebrează măreția infernală, Dansul macabru, înspăimîntătorul cavaler numit „Moarte”, urmat de „Mormînt”, la Vizionarul din Pathmos. Cruzimea se întoarce împotriva omului într-o lume a teroarei. Geniile răului, *diabolus* și *daemon*, „descripțiile” supliciilor din Infern, din piața publică (Grève, Martroy, Gémonies) sau din cîmp, amintesc obiceiuri care amplifică impresia de oroare. Spectacolul are loc în numele justiției; hibridul este valorat în toate posturile sale (e cu neputință să treci sub tăcere nefirescul eroticism al atîtor scene). Giganți, înaripați, pitici sau diformi, hibridii lumii supliciului nu oferă nici o speranță. Neliniștea devine un act teribil; figura *fixează*; pedeapsa depășește moartea. Ea impune, în starea infernală, o înșiruire de acte atroce a căror confuzie devine semn al groazei: ciorchinele anonim este condus la supliciu, iar individul, izolat, sfîrtecat, devorat, nu mai este decît un obiect necesar demonului. Niciodată oroarea spectaculară n-a atins o asemenea culme. Punerea în scenă este cu atît mai ambiguă cu cît nu cunoaștem *natura* celor destinați supliciului (cazul cadavrelor supuse la cazne, în fața unei mulțimi numeroase, nu era un eveniment neobișnuit). Aceste suplicii postume nu pot trezi decît suferința spectatorului, a ființei invitate ori fascinate de „spectacol”. Dar, de la supliciul prin tăiș, apă, funie, roată, groapă ori foc nu se trece oare la Ordine și la jocul Drepturilor? La executor, la Călăul Infernului, la Prințul Tenebrelor? Omul e smuls din lume. Funesta cursă, încetineala, „îngerul” furios,

noaptea animalului, a lumii și a hibridului se împletesc în viziuni care nu reprezintă o imagine a Duelului sau a Înfrîngerii. Deși monstrul e învins, Satan triumfă în domeniul infernal. Torturile succed Greșelii, iar scenele înspăimîntătoare se înmulțesc, de la arenă pînă la „Mistere”.

Tradiția e străveche, dar „ospățul infernal”, o anume lăcomie generează o curioasă stare de omofagie care „apartine” monștrilor, Centaurilor, demonilor. Manducația „victimei noastre” vădește un canibalism erotic. A fi beat de carne, a se topi în ființa devorată (e bine cunoscută groaza Centaurilor în fața cărnii fripte), sînt stări interzise — dar vînătoarea umană, hăituiala și omofagia, jocurile „minoice”, „ucigașul de oameni”, Dionysos „devenit taur”, fac să se confunde crima cu orgia. Penteu, pradă celor dintîi manifestări ale delirului, ale *maniei*, conferă o formă monstruoasă profetului care nu este altcineva decît zeul mascat.

Omul mascat și hibridul nu joacă un singur rol în scenele care înfățișează o stare a lumii. Mithra ucide Taurul primitiv (basorelieful de la Hedderheim; muzeul de la Wiesbaden). În partea de jos a reliefului, un șarpe, un vas-crater și un leu simbolizează lupta elementelor opuse. Ele stăpînesc Infernul. Transmutația sacrificială impune distrucția, consumarea. În timp ce hoarda și ciorchinele sînt o imagine a *stărilor* destinului uman, Infernul, Iadul, Gheena sînt locuri în care labirintul, prin actul monstrului-călău, nu lasă să scape nici o victimă. Soarta acesteia e pecetluită încă din clipa intrării, ea fiind deseori condusă cu cîrligul de către acei *harpagones* „etrusci”. Așezat pe tronul său, Satan, regele Infernului, are trei fețe sub aceeași coroană. „Ianus” cel infernal, pe „grîl” (e ciudată asemănarea dintre Infernul lui Fouquet și „l'oeuvre akhimique”), celebrează o quaternitate echivocă. În Cheol, el îi înghite *de vii* pe Datan, Cote, Abiron, armata lui Faraon. Lucifer înghițitorul (mozaicul baptisteriului din Florența), absoarbe „sufletele” care îi sînt servite de personalul respectiv, de slujitorii

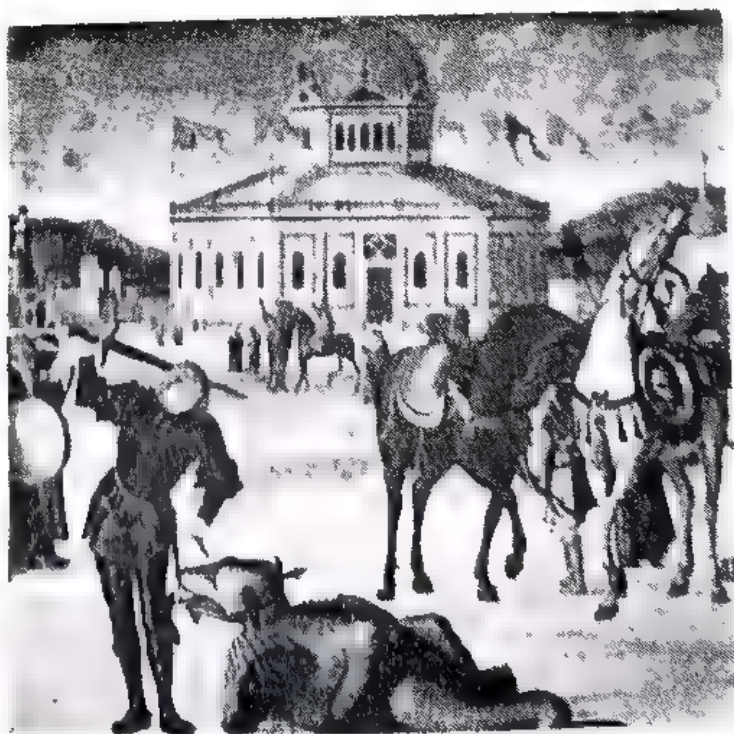


73. BOSCHI: *Ispiri-
rea sf. Antonie*



74. H. COCK: *Venus și Bacchus, 1556*

75. CARPACCIO: *Triumful sf. Gheorghe*





76. *Apostol și monstru, Arles*



77. *Stăpîna animalelor, statueta din Beoĝla, sec. VIII î.e.n.*

78. *Loc de procesiune în Babilon, 570 î.e.n.*



79. *Leil de la Arsenal,*
Veneția

80. *Leu din San*
Marco, Veneția



81. Canopă, sec.
VII—VI î.e.n., Mu-
zeul etrusc, Chiusi
82. Canopă cu figu-
ră, Muzeul etrusc,
Chiusi





83. *Phoenix*, detaliu de capitel al bisericii St. Eutrope

84. Cap de *Taur divin* din Tessère de Palmyre



85. (copertă) BRUEGEL: *Căderea Ingerilor răzurăliți*





86. *Figură înarmată, din Monnaies grecques*

87. *Meduză, din Monnaies grecques*



88. *Profil, din Monnaies grecques*

89. *Cap spre dreapta, medalie galică*



90. *Cap dislocat spre stînga, în Lancelot Lengyel*

91. *Figură șteind din Monnaies grecques*



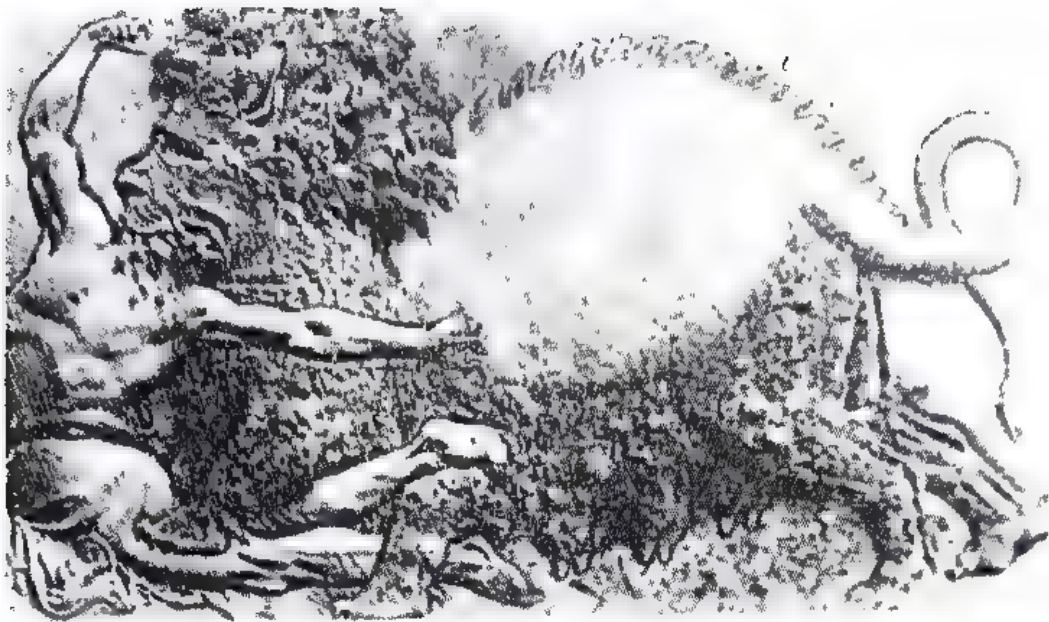
92. *Doi războinici, civilizația nuragică*



93. BERNINI: *Capul Meduzei*

94. Detaliu dintr-o friză din Templul lui Jupiter, Baalbek





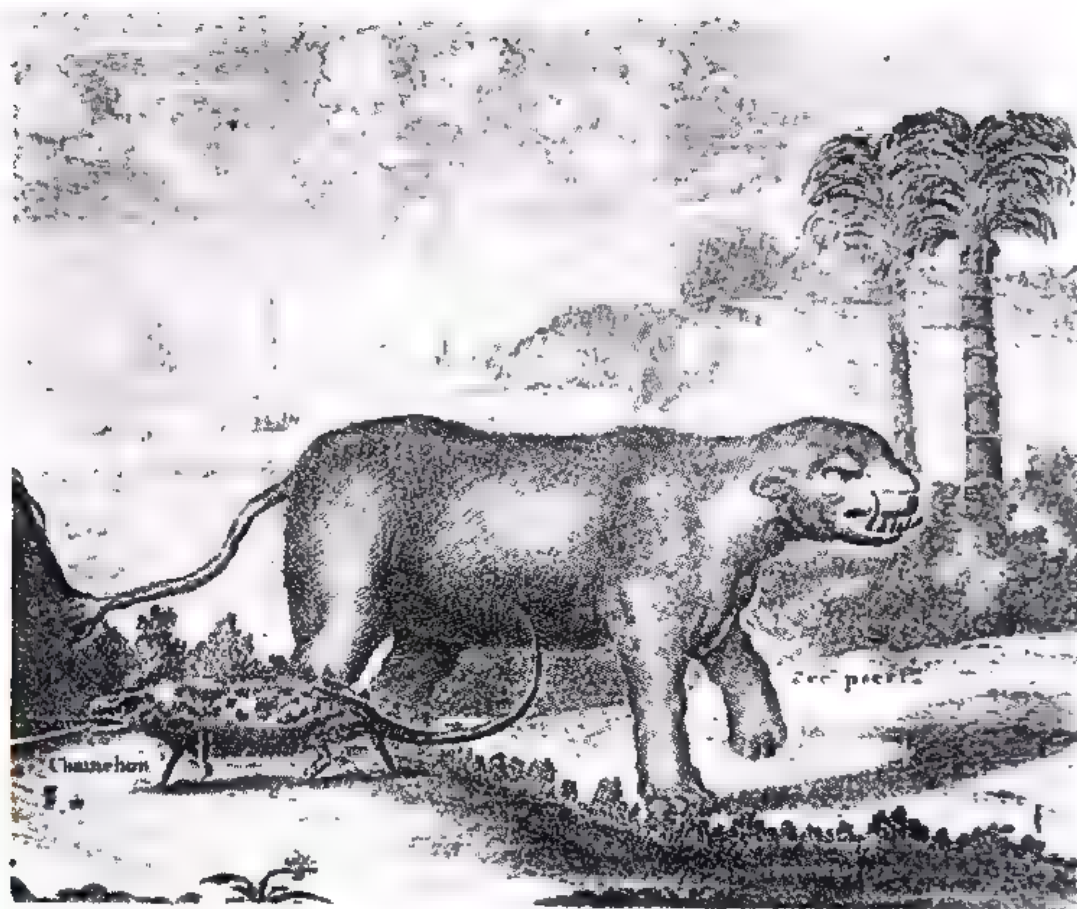
95. Tarască



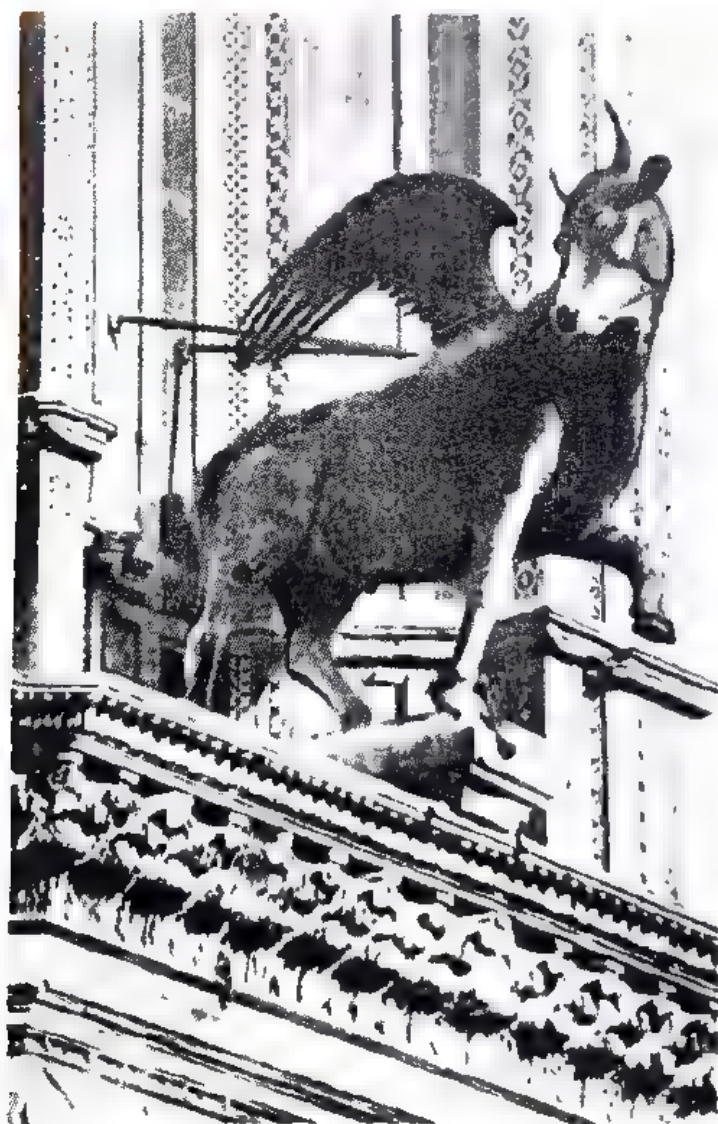
96. Aquamanil,
aprox. 1400

97. Dragon-șarpe cu cap crenelat





98. „Zee paert” și
„chamelion”

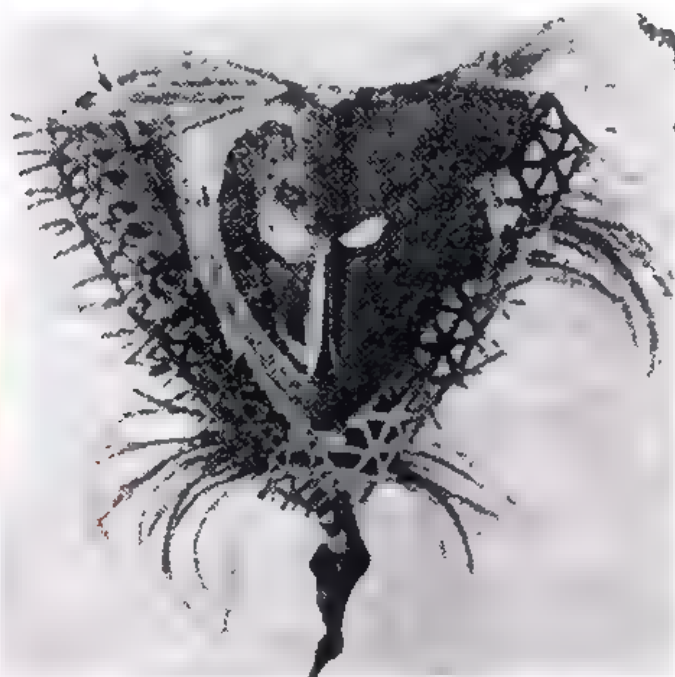


99. Taur înaripat
pe fațada Catedralei
din Orvieto



100. *Fecioară cu Ianus*, Arles

101. *Ianus copil*
(detaliu), Arles



102. *Mască de baga*
cu ornamente de pe-
ne, Marea Sudului

103. *Luna Iunuarie*,
portalul regal al Ca-
tedralei din Chartres

104. *Dialectica*, por-
talul regal al Cate-
dralei din Chartres





105. *Tetramorf* de fațadă, Moissac

107. BOSCH: *Corabia nebunilor*



106. *Elefant*, piesă în
jocul de șah al lui
Carol cel Mare, fildeș



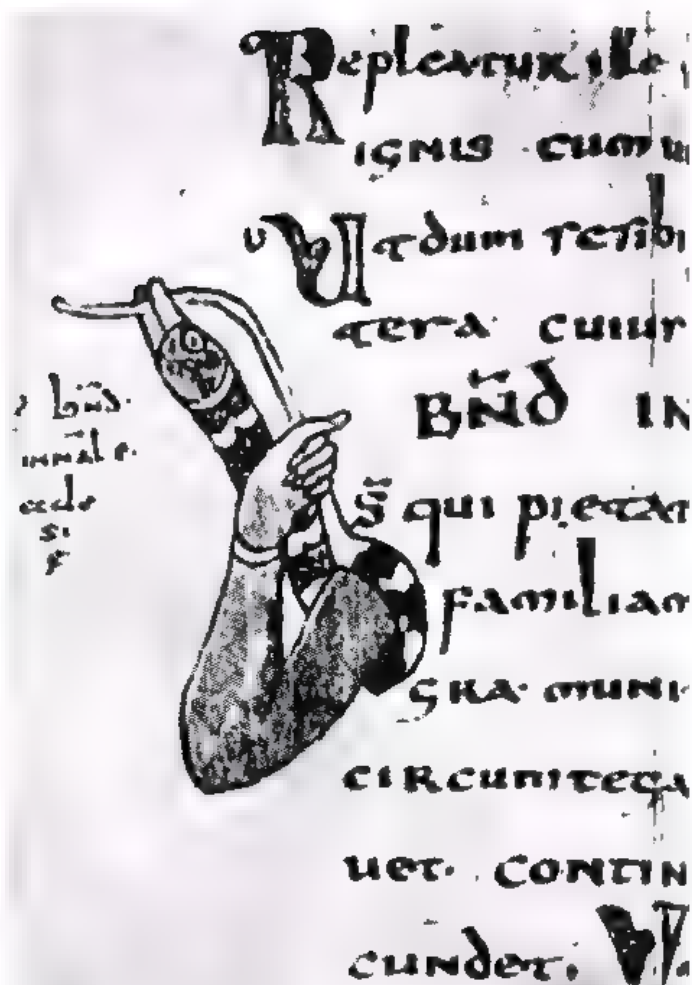
108. *Păsăre și șarpe, capitelul Palatului ducal, Veneția*

109. GRÜNEWALD: *Convorbirea dintre sf. Antonie și sf. Pavel*
Eremitul în pustiu





110. Mască prevăzută
cu coarne, Tibet



111. Motive ornamentale cu litera D,
755—787



„Gurii deschise” în acțiune (*cataposis*). Luntrea lui Charon e întotdeauna plină. Dinspre mlaștini către celălalt mal, „podarul” inversează opera lui Cristofor. Patinir (Joachim D. Patinir), îi reprezintă pe amândoi; dar sfântul Cristofor se îndreaptă spre stînga, către malul pe care îl părăsește Charon. Personajul e astfel ca o „frontieră” între stările, între gândurile omului. Odată pragul trecut — prin ocultism, prin magie, prin „Vicii” — se înstăpînește o neliniște: fenomenele de contact, voite ori impuse, fie și numai printr-o privire, precum și investigarea plastică, nu sînt lipsite de primejdii. Deseori, mai ales în demonologia magică, personajul joacă rolul de *semnal*, de figură plasată pe tabla de șah ori în labirint, prevestind sfîrșitul. Devoratorul mai arată încă victima, înghițită parțial, iar acest sens al actului „pe cale de a se săvîrși” relevă o pasiune pentru nudul dorsal. Orice licențiozitate pare îngăduită în aceste tablouri cu fese hărăzite furcilor sau Botului căscat și aici nu „puterea diavolului” conferă formelor supuse acel aer pasiv, ci știința artistului. Ființa pe jumătate devorată sau în parte înghițită nu este un model. În această postură — care amintește suflătorul ghemuit sau răsturnat, ființa bifurcată din vîrfurile unui edificiu, deturnat astfel de la funcția sa — o stare erotică, de posesiune fabuloasă ori criminală, este înfățișată sub vîlul figurației infernale. Cronos și Gilles de Rays intervin înainte de Sade în încăierările născute din Păcate, crime și isprăvi eroice. În asemenea scene, „surprizele dragostei” sînt absolute. Plăcerile și cruzimile se confundă; puterea subjugă (ferecă), precum însemnele „suveranității”, cu atît mai radicale cu cît Satan dispune de ființe ce îi sînt oferite prin Judecată.

61 — Îngerul atinge cu o lance de preț balanța îndreptată către o figură grăbită să pună mîna pe tribut (trîmbița Judecății e agățată de un cîrlig, lîngă Luntre). Tulburarea resimțită în fața spectacolelor de Infern ține de o *suită*, complice cu maniheismul, și de opoziții: Îngerul e un per-

sonaj liturgic, în veșminte (în ciuda atributului și albeții, el dirijează jertfa); demonul, negru (străinul), înaripat, avînd gheare, coarne, o gură uriașă și colți cumpliți, obez sau încovoiat, împrumută din materialul figurațiilor epocii. Gîde, suveran, el semnifică persistența supliciului într-un univers care nu este cel al Aleșilor. Or, folosirea călăului surprinde (sadicului îi place să joace rolul de inițiator) într-o religie a iubirii. Înving, tocmai pentru a certifica cealaltă revelație, monstrul se ivește din nou sub forma diavolului. Devoratorul, demonul devorator cu coroană de foc alimentează „sursa angoasei”. Se descoperă astfel o realitate psihică *necruțătoare*, de neînvins, ca și „lumea exterioară”. Totul depinde de căile și de mijloacele puse în joc pentru a depăși primejdia, fascinația spectacolului sau acțiunii de cruzime. Rolul demonologiilor pare a fi însă alcătuirea unui tablou atroce al lumii promise necredinciosului, ființei care nu dă ascultare, fie ea chiar profetică. O întreagă familie de devoratori îl capturează pe Iona.

Mai hotărît decît se poate imagina, necredinciosul încearcă să descopere lumea originară, anterioară figurațiilor excesului. Reprezentările Infernului sau Judecății de Apoi insistă asupra *mulțimii* revoltaților. Dar complexitatea stărilor à rebours este atît de mare, încît revolta se manifestă pe o arie nelimitată ori potrivit cu „mijloacele puterii”. Vînătorul Zagreus recrutează cu forța „oaspeții” necesari regatului său. Ingerul care încarcă talerul balanței justifică orice deznădejde: nu există dreptate nici în cazul creaturilor alese. „Speranța” lui Bruegel se ivește într-o lume bîntuită de cataclisme, ferecată în lanțuri ori într-o așteptare derizorie.

Acest maniheism, care nu cruță nici ființa de lumină, face din *daimon* o experiență a puterii. Un efect determinat va fi produs „de o putere superioară” (Nilsson, D.G. rel. historia, 187) — iar actele ființei perverse sau ale Răzbnătorului pecetluiesc drama: miza e nedeterminată. Omul nu poate accepta această „lege”. În mod constant,

ființa liberă înfruntă ori pune la îndoială supra-vegherea exercitată de invizibil. Nu-l denunță ea oare pe „zeul legător”, pe teribilul suveran, adversarul, Satan, adică pe acel zeu care nu este o ființă a binelui? Renașterea apoteotică implică ideea de „sfârșit al lumii”. Acest caracter eschatologic necesar Triumfului arată împede defecțiunile dogmei, ale inflexibilității. Destructiile întreprinse și realizate, dezocultarea Misterelor se sprijină pe figurarea terifiantului. Există o simptomatologică conștiință a răului — denunțată în *Mizantropul*, sau Alegoria Ereziei — în această demonologie confecționată. În „catacomba adepților lui Sabazius”, la Roma, Vibia nu se află în fața judecătorilor din Infern, ci este introdusă în prezența lui *Dis Pater*, Pluton la latini, zeu al regatului morților, și a lui Aeracura. Drumul parcurs poate fi măsurat prin descifrarea operelor atroce ale lui Signorelli sau Stephan Lochner. *Daimonul* nu mai este o forță impersonală căreia omul îi atribuie toate fenomenele excepționale. Înaripat, monstruos, androfob, el capturează — sfidînd lupta — o creatură ce îi este abandonată. *Izgonirea* sa ne e semnalată de lupta desfășurată în văzduh, precum misterul unei „unități duale” (care or fi puterile Îngerului?) — al unui mod complex de a fi în *dualitate*: Antagonistul se înverșunează; există numeroși urmăritori în labirintul văzduhului; prada e o creatură a cărei teroare o descoperim, iar relația, oricare ar fi ea, între om și „Îngerul său” este dezmințită de eșecul Îngerului care cedează locul și „prada” dublului său, *Celuilalt*. Relațiile percepute nu se verifică la nivelul dogmei. Impuse, nu prin „teologia laicilor”, ci prin mînuirea figurilor, care poate fi *natura* lor? Nu e oare contrazisă dogma de această experiență care depășește imaginea? Nu este ea pusă la îndoială într-un mod ocult de către mobilitatea formelor?

62 — Demonul dă tîrcoale clericului. Impotriva științei sale, prințul metamorfozelor exercită o altă putere (care îl va fascina de artist): el are darul

ubicuității; iar decoltata ispititoare care se arată Sfântului Antonie al lui Niklaus Manuel (1520), „trădată” de picioarele ei care-i dezvăluie natura demonică ori animală, seamănă mult, cel puțin în ținută și în detaliul sînilor, cu *Astronomia* reprodusă în Georgius Reisch (Freiburg, 1504) și cu *Sapientia* „als Mutter der Weisen” dintr-un manuscris aflat la Leyda (Codex Vossianus Chemicus 29, Fol. 53, 1520). Figura nudă sau înveșmîntată nu este deci o simplă imagine lumească. Ea reprezintă cunoașterea de dincolo — iar dogma dă greș trăsînd limite cu neputință de forțat. Personajul enigmatic, la Hieronymus Bosch, monstrul „cap cu picioare”, învață să cunoască scena universului, oglindă saturată de o imagine supusă recuzării. Ea figurează străinul (deseori drăcușorul e negru, „abisinian”), potrivnicul, „cel din preajmă”. Reflexul acesta nu poate comunica rațiunea de a fi într-o lume a nesocotinței. Ne aflăm în pragul nebuniei și al obsesiei, către limite cu atât mai surprinzătoare cu cît perspectiva eschatologică pune capăt speranței. Precum am văzut, *Speranța* lui Bruegel apare într-o lume a dezastrului și pîndei. Antagonistul, Iblis-ul, cel de „dinaintea Vremilor” a provocat întunecarea parțială a „Îngerului Omenirii”. Ce speranță am putea întrezări dincolo de aceste cauze? Zarul nenorocos (obsesia universului bruegelian) nu poate fi personificat decît de un geniu rău — disputa, discordia, dezacordul, opoziția. Puterile ierarhiei demoniace sînt tributare științei autoritare ori domestice; cuplului cleric-Dumnezeu. Rival fiind, diavolul monopod al lui Urs Graf vădește destule însușiri ale hibridului, marcînd primejdia care „dă tîrcoale însinguratului”. Demonul din spatele pietrei ori blocului de piatră nu ia din bethel nici o „putere”; el se află în elementul său, iar înverșunarea bisericii împotriva „cultului pietrelor” sau locurilor anterioare e bine cunoscută. Pe stînga ce amenință pustnicul (străbaterea pietrei de moară e o temă pe care o regăsim la Paracelsus) se celebrează oare venirea Prințului?

Patrimoniul său trezește oarecare complezență. În fruntea hoardei, Satan își expune atributele, gema. Absoluta siguranță pe care ea o insuflă (gîndul ne poartă la nestemata în care va fi cioplit *Graalul*) nu poate da asaltului sensul unei Căutări. Forma compozită a demonilor folosește toate regnurile naturii: femeia cu picioare de grifon, cu velatură fluturăscă — pe pecetele găsite cu prilejul săpăturilor de la Zacro — cu cap de cerb, cu o singură ramificație cornoasă și două brațe omenești, reprezintă strămoșul Brigadierului din căderea Îngerilor rebeli.

Împrumutînd de la oameni obiectele universului domestic, pîlnia și biciul, geniile astfel armate se exclud din mediul divinităților binefăcătoare; nu sînt recunoscute ca făcînd parte dintre zeii înțelepți, iar acțiunea puterii, înveșmîntată în alte forme, care țin de *material* și de animal, dezmințe opera de înțelepciune, puterea contemplativă și actul senin. Din clipa cînd începe a domina „credința în demoni”, cum scrie G. Van der Leeuw (*op. cit.*, p. 130), „viața omenească nu mai este decît o spaimă neconținută”.

63 — Rețelele spaimei și ale rușinii prind corp în arta fantastică nu în funcție de infern, ci sub imperiul unui alt sentiment. Aici mutismul nu mai are nici o rațiune. Toate manevrele conjuratorii intervin, desigur, — dar „sfîrșitul” nu îngăduie nici o clipă de odihnă „gurii hămesite a morții care îi toacă și îi sfîrtecă pe oameni” (C. G. Jung, *Métamorphoses*, p. 244). Religia iubirii ar putea lăsa o speranță, dar aventura ființei „negre” nu vrea să se împace cu un alt destin. Toți hibrizii aflați la dispoziția noastră într-un imens repertoriu, ori opunîndu-se, puzderie, operei („spiritele” torționare: harpii, sirene, nu lipsesc din acest periplu) ne îngăduie să descoperim ireligiozitatea clericului, hanul călugărilor. Ființa orgiacă, războinică, amenințătoare, demon al hoardei sau insectă-ulcior, este echivalentă unei năluciri capabile să întrețină *credulitatea* și „starea de război”. Una e legată de cealaltă. Lucrurile proscrie ori socotite respingătoare altădată: turma omenească, mulțimea,

hidra, țigani, vrăjitoarele, călăii devin complici ai Calvarului. Caracterul feroce al ciorchinului de ființe, fețele care așteaptă spectacolul se justifică printr-un anume gigantism al ororii, prin atotputernicia scheletului, a ecorșeului (ce va putea fi comparat cu acel Dionysos cu barbă de tip „sardapalic” aflat la muzeul Acropolei), ori a caracatițelor, în porfir, ce amintesc de greutatea-etalon de la Cnossos; dinții, ghearele și colții răpitoarelor; gura căscată (cel ce își duce mîna la gură cînd casca își amintește oare că acest gest interzice pătrunderea unui demon?), falca amenințătoare a demonului (Eurynomos), călăul-mașină redus la un bot.

Părțile animale adăugate obrazului sau măștii reprezintă o dovadă a anteriorității reprezentărilor. Starea intermediară dintre două renașteri, vitalitatea Furiilor (Culsu, Mean..., la etrusci) sînt simbolizate de divinități monstruoase, cu capete de animal, prin colți de mistreț ce le ies „din gură”, în țări și epoci diverse (Judecata lui Solomon sau Heruka din secolul al XVIII-lea). Scoase afară, retractate ori amenințătoare, ghearele sînt semnul răpitorului; aripile întinse larg devin, asemeni cercului palpebral și seriilor circulare, o bizară *mandala* animală. Bifurcată, sulita evocă tocmai creația miraculoasă a unei ființe, dar înțelepciunea invertită are drept semn fața posterioară. Protuberanțele generatoare sînt dătătoare de neliniști, dar, pentru Origen, sexul e diavolul. Aflată în afara rochiei, *gheara* indică „identitatea” personajului-femeie. Zeul cel rău al lumii (fantastica mîna neagră apare constant în poveștile irlandeze ori galeze; cf. Jean Marx, *Graal*, 281, n. 2) este descris în cărțile gnostice. „Fața lui este de mistreț, dinții îi ies în afară” (Jéû, cap. 43.) Uneori, Botul devine protector sau e folosit în riturile vrăjitoarești înaintea erei fero-neriei baroce sau a himerei-pelican.

Iconografia Paradisului (fluviul falic) ori aceea a demonului relevă elemente animale foarte disparate datorită numărului lor mare, toate ținînd însă de predator ori de reptilă. Simptomatologia posesiunilor păstrează din vechiul bestiar, din hibrid 174

și din contaminarea posesivă un fond ce se impune a fi moralizat. *A extrage* demonul numit reprezintă o operație care, în această poveste a credulității, ne-a oferit cel puțin figurile hibridului. Ele au drept de cetate în universul fantasticului într-un mod mai real decât se recunoaște de obicei: lipsa oricărui grăunte de milă în scenele de Infern generează tulburarea resimțită încă de la prima privire. Teama plină de neliniște, „faptul de a-ți făuri dragoni” au însă consecințe: deprecieră vieții omenești „supusă judecății” (omul judecă Legea potrivit operelor sale și în locurile sale) vădește cinism; Judecata provoacă un fel de eroziune a tuturor formelor menite supliciului sau gurii Iadului. Substanța lor ontologică este epuizată — ele sînt reduse la *aparență*, care înseamnă Infern! Într-adevăr, omul nu și-ar fi putut construi un labirint mai înspăimîntător.

64 — Ispitirea omului și monstrul-fermecător, în „veșmînt” animal, minunat (se ghicește o formă feminină), nenumăratele înfățișări ale ispitorului, monstrului, dragonului, șarpelui, demonului și drăcușorilor, negri sau cenușii; ispita Paradisului terestru, ispitirea lui Christos de către Satana, a sfinților, și cu precădere a Sfîntului Antonie *solitarul*, maestru al vieții monahale în deșerturile Tebaidei, îngăduie artistului să satisfacă o parte din libertatea ce ar putea fi constrînsă, în el, în urma aplicației iconografice. În această mobilitate (era laudat peisajul desfășurat în scenele ispitirii! — de pildă în cazul lui Patinir), formele se supun unor reguli — hibridul nu e rezultatul hazardului, al unei simbioze factice. Proiectele de *costume* ale diavolilor de Nic. Manuel Deutsch sînt opera unui artist; materialul aflat în circulație i s-ar datora astfel lui, iar diavolii din Vézelay, din Sassetta, după Pierre Francastel (*Atti Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma 1952, p. 199), reproduc un „veșmînt al diavolului”. Studiul propagării emblemelor sau atributelor (coarne, colți, sulți, solzi, gheare, aripi) nu ține seama
 175 îndeajuns de materialul Sărbătorilor, Misterelor și

Luptelor (sărbătoarea de sfântul Gheorghe, „procesiunea” Tarascăi).

În acest labirint unde totul purcede de la om, fără ca figurația să-și piardă savoarea, temele și „sursele” joacă rolul pe care îl cunoaștem. Arta fantastică marchează o revoltă al cărei sens abia începem a-l întrezări, revoltă cu atât mai ascunsă cu cât se desfășoară sub semnul lui Hermes. Detec-tate în parte, influențele maniheiste modifică perspectiva tradițională. Căpetenia îngerilor revoltați, prințul Infernului, Revolta și Căderea guvernează un ansamblu hibrid. Regele tărîmului de sub pământ (am văzut că „iadul” furnizează starea de cruzime a lumii), Satan, are drept slujitori fiarele din viziunea apocaliptică.

65 — Împrumutînd elemente din coborîrile ebraice în infern, din Catabaze, coborîrile în limburi folosesc o serie de imagini viciate de moralism. Împărțirea Gheenei în cinci compartimente traversate de către Isaia are o sorginte străveche. Oamenii din primul compartiment, care golesc ulcioare pline (într-o „fîntînă” pe care nu izbutesc să o umple) evocă hidroforele lui Polygnotus (Pausanias, X, 31, 9, 11), „copiate” după un model anterior sursei folosite, în *Axiochos* și de către Lucrețiu (III 1016—1023), unde supliciul trudei este de pe acum prezent. El este luat în rîs, în chip ciudat, de către hibridul purtător al ulciorului, refugiul de dincolo, *obiectul sfărîmat*. Există aici un semn de oprire a curentului vital, iar Apocalipsul obiectelor este însoțit de amenințarea armelor-unelte sau de atributul-cheie: spada cuvîntului țîșnește de pe buzele unui Christos apocaliptic (La Lande de Cubzac).

66 — Obiectele dotate cu putere intrigă, deoarece unele situații au fost date uitării. Vechea dagă ținea loc de simulacru al lui Marte; ulciorul de gresie, atîrnat de o prăjină („simbol al Satanei”), se trage din tradiția populară care face să se ivească diavolul, în cursul sabatului, dintr-un ulcior. Oala de gresie, în calitate de obiect de călărie — gîtul devenind crupă — este înrudită cu tema călărețului și cu emblema diabolică. Obiectele naturale nu

sînt distincte de produsele de artă. Ceea ce omul adoră nu este natura, ci *puterea* revelată de ea prin intermediul hibridului. Astfel, obiectele sînt încărcate cu un surplus de putere. Opere ale omului, ele devin ființe și proliferază. În spatele uneltei, între obiect și om, mobilitatea energiei psihice este cea care intră în joc.

Unealta, arma demonului „zgomotos”, sapa, biciul, cuțitul, fierăstrăul, securea, furca, ținute în mîini ori fluturate, inversează raporturile obișnuite. Armamentul hoardelor se mărginește adesea la bîtă, la „sceptrul” natural, amenințător; la ciomag. Acesta este un însemn al puterii (cf. *Exodul*, IV; *II Regii*, IV, 29), iar nodozitățile marchează un surplus al puterii. Opuse, armele magice (ale lui Perseu), cosorul sau lancea, unealtă a Arhanghelului, a sfîntului Gheorghe, amenință ori ucid monstrul. Vechiul fetiș al zeului Marte a devenit un instrument liturgic.

67 — *Judecata de apoi* (damnații, la Signorelli, sînt ecorșeuri), *Epopeea Celei din Urmă Zile* (la Sainte-Foy de Conques, Autun, Orvieto, Compostelle), *Apocalips*, posesiunea și expulzarea demonilor, roate corelează formele cu *străinul*. În dip-ticul de la Murano, la Ravenna, ori la sfîntul Antonie al lui Niklaus Manuel, se vede o mică ființă neagră care o ia la fugă părăsind un posedat. Drăcușorul ce iese din gură și se înalță deasupra capului ori urbelor, în scenele de exorcism, va face mare carieră. Mai mult decît de figurarea simbolică a exorcismului, aici e vorba, precum în Omul sălbatic (sau în figura de la San Zeno ce catolicizează mitul), de o reprezentare a *străinului*. Drăcușorul poate fi comparat cu micii etiopieni ai lui Macarie, cu negrul sfintei Tereza. Aceste figuri prelungesc legenda popoarelor fabuloase, a sciților cu urechi lungi — tot atîtea „fapte” luate din Pliniu, din „Cartea Comorii”, din Solinus (cf. Paget — Toynbee Brunetto Latino's Obligations to Solinus; Romania, XXIII, 1894, p. 62). Sensul indirect, „dedesubtul” formei, folosește o întreagă rețea de figurație în care textul joacă rolul unui stimul,

al unui revelator. Forma este o *trecere* cu atît mai de preţ cu cît agitaţia are drept antidot impasibilitatea (aceasta e o enigmă asemeni chipului), „şi imobilitatea veşnică a înfăptuirilor umane” (Henri Focillon, *Piero della Francesca*, 1952).

Un anume conflict al temelor pare a nu fi remarcat cînd sînt luate în considerare figurile artei fantastice. *Jurămîntul clericului Teofil*, aflat în mîinile Diavolului, fixează prima stare a *Pactului*. Teofil era reprezentantul episcopului din Adana, în Cilicia. Cucernic, arhiepiscopul insistă pentru a-l instala pe Teofil în tronul episcopal. Acesta refuză, iar noul episcop, gelos, îi retrage funcţia. De unde şi furia lui Teofil. Ispitit de diavol (opera fantastică e deseori „operă a furiei”), Teofil va găsi un iudeu care ştie să facă a se ivi „duşmanii şi diavolii”. Noaptea, iudeul îl duce în afara cetăţii. Tremurînd, Teofil „vede duşmani, peste o sută de mii”, însoţind un diavol gigantic, „spăimîntător”. Prezentat ca solicitator, clericul semnează un pact, figurat de pictorul „Miracolelor de la Notre Dame” în manuscrisul de la Soissons (cf. L. Delisle, *Recherche sur la librairie de Charles V*, 1907, I, 285 urm.). La Souillac, Teofil aduce cinstire, „mîna în mîna”, şi primeşte pactul. (O figură identică se găseşte în Pactul lui Iuda.)

Teofil şi Faust (care „semnează” un pact cu Mefistofel) ar avea drept strămoş *Sabinul*. În Antichitate, vrăjitorii erau adesea originari din Sabinia. Ei poartă astfel mai multe nume: Sabinul, *Faustus* (norocosul, „aducătorul de noroc”).

Vom avea deci un întreg ciclu de gobelini, de servanţi şi fiinţe *legate* printr-un pact ori printr-un act de maledicţiune. Simon de Samaria, numit şi Magicianul (de unde atracţia pentru miracole, pentru vrăji) luptă împotriva lui Nero, alături de Petru, şi se înalţă o clipă în văzduh cu ajutorul magiei (simbolismul ascensional instituie o stare a „înălţimii” — semn al valorii, inversat în cădere, potrivit unei lecţii iconografice). El căzu apoi şi îşi frînse picioarele. Primul eretic părea învins, dar crezia sa deveni o formă a gnosticismului.

Mai aproape de noi, Sirena, Toamna, Arhanghelul doborît al lui Laurens închipuie o stare

mitologică în care figurile nu mai sînt tributare ereziei, ci insolitului. Forma receptată naște, în cel care o fixează și o descoperă, „bănuiala inumanității oricărui cîntec omenesc. Din deznădejde deci ar fi pierit cei cuprinși de patima propriei lor cîntări? O deznădejde foarte apropiată de extaz”, precum scrie Maurice Blanchot [N.N.R.F., 19 (1954) 96].

68 — De la o epocă la alta, *Capriciile* dăinuie. Ele definesc condiția operei voalate. Reprezentarea-tip a acțiunii ambigue poate fi găsită în *Mizantropul* sau *Alegoria Ereziei* de Bruegel. Legenda e, bineînțeles, enigmă și s-ar putea traduce astfel: „deoarece lumea nu e vrednică de încredere, eu mă aflu în luptă cu ea”.

Este oare punga însinguratului un semn al lui Hermes? În spatele filosofului (un om înveșmîntat în mantie întunecată se află în „cohorta mai marilor”, din fața Carului cu fîn), hoțul simbolizează, după Pierre Francastel, de asemenea diavolul, „aflat în inima omului celui mai înzăuat în credință și în semeția certitudinii sale lăuntrice” (*Atti Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, 1952, p. 204, n. 14). Diavolul clericului (înscriș în sfera transparentă, piezișă, purtînd crucea în vîrf), îl fură pe Hermes ori pe discipolul său. Nu sîntem oare în fața unei imagini sustrate, într-un chip bizar, conflictelor? O imagine a puterii oculte netolerate, a ereziei? Aventura omului cu mantie, depozitat fără știrea sa, nu e a omului „zăvorît în propria-i conștiință”. Acesta, cleric ori pînditor (sau și unul și altul la un loc) supraveghează tot ce este în afara sa. El demască, dezocultează orice demers.

Acest tablou reprezintă poate una dintre cele din urmă înfățișări ale omului *mascat*, și ale problemei „celuilalt”, pusă de către hibrid, personajul înșoris în sfera transparentă. Potrivnicul trezește în noi un conflict între personalități distincte. Celălalt, fie și datorită exclusiv cleветirii (ne gîndim la *Alegoria* lui Bellini) e o evocare a ceea ce a fost distrus prin cuvintele proferate.

Dacă enigma chipului ridică foarte multe probleme, oare faptul acesta nu se datorează menținerii omului mascat și a stării de război? Omul inamic al omului, depozitându-l ori reducându-l la condiția de obiect, nu lipsește din arta fantastică.

Omului îi place să se bizuie pe forme identificabile, care dau hibridului un caracter echivoc. Oglinzi, zaruri sau cărți de joc (zarul așezat pe cap) definesc rolul partenerului nevăzut. Aici se poate elucida o enigmă: figurarea zarurilor e frecventă în arta fantastică (am mai semnalat-o de câteva ori). De pildă, un personaj ducând o masă se îndreaptă către ființa ce poartă un zar pe creștet și care ar fi un substitut, sau un slujitor (consilier) al lui SERAPHZ. După Pausanias (VII, 25), acest oracol era consultat prin mijlocirea zarurilor aruncate pe o masă așezată în fața statuii lui Hercule.

Zeu, astru ori înger, martor al unei partide jucate de mai mulți, partenerul nevăzut ar avea toate cărțile în mîna sa. Omul vrea să ajungă la Citadelă. *Cealaltă creatură* mobilă, înger sau demon — îngerul pierzaniei cu trăsăturile lui Satan — se află în gardă împotriva a tot ce „poate fi animat de dorința de a o captura”. Ea amenință.

69 — Ființele filofane (și aceasta nu este cea mai neînsemnată lecție dată de arta fantastică), și gustul lor pentru limpezime caută să reducă lumea. Aspectul diurn, „lumina”, magnificența duc la excесе sau la monotonie iconografică. În numeroase opere, Îngerii devin „ființe mediatore”, esențe de lumină pură (pe care filosofiile le numesc „Inteligențe”). Albul le șade bine — dar prea puțini spectatori, fascinați de frumusețea Îngerilor Apoteozei, se gîndesc la această suită mai mult sistematică decît fantastică: om, mediator, Zeitate. Ne putem doar întreba asupra semnificației acestei sistematizări. Profundeii bucurii pe care o ivește opera — *Jubilarea* lui Grînewald poate fi inclusă în acest ciclu al alegrății — liniștirii, îi urmează îndoiala. Forma coerentă a îngerului, în ciuda irealității adaosurilor, ori posturii (ființa zburătoare nu ține seama de legile

noastre obișnuite), dezvăluie intenția — dar, precum la Stephan Lochner sau Carpaccio, prezența stranie domină într-o mai mare măsură decât mitul purității. Satelitul este înarmat; el amenință, luptă. Forma „umană” plutitoare, legată de cine știe ce obsesie a levitației (un anume șamanism caracterizează „Înălțarea”), precum și supravegherea pe care ea o exercită, modifică rolul personajului înaripat. Potrivit „cărții secrete a ereticilor” (Concoresso), descoperită de către inchiizitorii din sudul Franței, omul are un duh sfânt provenit din îngerii înțemnițați în el. Trimis, ochi sau Paznic, înarmat cu spadă, ori muzician, îngerul propune o lecție curioasă (în care poate fi surprinsă *răsturnarea figurilor*): adevărul unei existențe terestre ar consta în a fi „umbra Îngerului său”. Acest conflict între ființe „de natură spirituală”, păzitori ori viteji înarmați, și oameni, ne amintește că omul este alcătuit din Elemente și Tenebre. De unde importanța acordată *visului* și o nouă deviere.

Forma îngerului conferă visului o origine divină. El face legătura între Magi, Sfânta Ursula și Putere. Vizitați de un vis, aceștia suferă influența augurului într-un mod enigmatic: vedem îngerul și ființa adormită. O curioasă prezență dublă caracterizează Figura (o regăsim la Ianus). Ivirea pe neașteptate a creaturii înaripate, piezișe ori abia atingând pământul, arată cât de puternic este legat Mesagerul de visul premonitoriu, folosit în toate hagiografiile, ori în narațiunea vizionară. Prin „venirea îngerului”, mesajul figurat (desigur, în memorie) este de origine divină. Această perpetuă „justificare” a originii printr-un personaj este deconcertantă — și apariția îngerului este dublată de voce: „luînd înștiințare în vis prin îngerul Domnului să nu se mai întoarcă la Irod, ei s-au dus în țara lor pe o altă cale” (Matei, II, 12). Cu o mână, Mesagerul arată steaua; cu cealaltă, și anume cu indexul mâinii drepte, atinge mâna Magului care deschide ochii. Iată cum ia naștere, prin gestualitatea vestirii, o curioasă construcție a figurilor și a reversurilor adverse, în vălurirea cutelor.

70 — Opera enigmatică extrage nenumărate elemente din labirintul formelor. Căile încrucișate, dispunerile în spirală, înlănțuirile, inextricabilul se regăsesc în arta fantastică. *Sensurile suprapuse*, de asemeni.

În etica pitagoricienilor, muzica ce se înalță către obiecte divine pregătește ascensiunea înțeleptului. Dar acesta nu receptează întotdeauna cuvântul. Un înger îi aduce lui Isis revelația secretelor Alchimiei. Funcția de paredru este esențială. Doar Faïma, în acele Spiritelli din secolul al XV-lea, este înveșmântată în pene de păun, „are aripi mari și chipuri omenești pe tot corpul”. (E vorba oare de Adramelech?) *Superbia* lui Bruegel precede un cortegiu monstruos ce pare a se afla sub semnul măștilor-boturi, al cucuvelei de pe stup.

Dacă uniunea cu îngerul este motivul eschatologic, *vînătorul înaripat*, cu șoimul pe pumn, cu capul scaiete, realizează o stare de apropiere ușoară, care menține sau spulberă. Misterul ascuns în *symbolismul celor Doi*, om și animal, arhanghel și dragon, îngeras și nor, Hermes cel cu aripi iuți (Stobeus, Exc. XXIX), și veșmînt format din aripi (zeița Tanit de pe sarcofagul Sfintei Monica), Pegas (sau semnul apoteozei în „răpirea” lui August) și Mercur cu aripi la călcîie, mantia din pene a lui Freyja (simbol al vitezei supranaturale, al deplasărilor imposibile) și aripile scurte, draperiile aruncate de o parte și de alta peste umerii grotescului antic, asigură Figurii o complexitate accentuată de imaginile furiei ori de aripile Fiarei. Dacă arhanghelul Gabriel (cf. *Journal asiatique*, iulie-septembrie, 1935, p. 80), are o aripă de lumină, pură și absolută, cealaltă, cea stîngă, peste care se întinde o pecete tenebroasă, e antagonistă. Cum scrie Henry Corbin, „lumea iluziei este o umbră proiectată de aripa stîngă a îngerului; sufletele diurne provin din aripa sa dreaptă”.

Destul de des — se cunosc operele de frunte ale lui Bosch, Conrad Witz, Hans Baldung Grien, Patinir — tema podarului este enigmatică. Ținînd o bîță bifurcată la capăt, ce înfrunzește ori

se frînge, podarul e un *gigant*. El are o origine străveche, iar stăpînul vadului „circulă luptînd împotriva principiului apei, adică împotriva principiului umed care trebuie să dizolve vechiul om” (*La Religion de l'Ancienne Egypte*, Paris 1910, p. 225). Orice alt fenomen, dar supranatural („soarele trecînd de la moarte la viață”), se înfăptuiește prin mijlocirea apei”.

Trecerea e o necesitate; apa, „din care au ieșit toate lucrurile”, are proprietăți magice. Astru creator, soarele „a ieșit” cel dintîi din apă. De unde noțiunea de botez solar și însemnătatea acordată trecerilor, uriașului care străbate marea „prin vad”, ducînd cu el un însoțitor.

Poseidon îl hărăzise pe Orion cu puterea de a umbla pe mare. Orbit, „el se duce la fierăria lui Hefaistos și, luînd un băiețandru, îl așază pe umerii săi, cerîndu-i să-l îndrume spre răsărit” (Apollodor, *Bibli.*, I, 4, 3). În legătură cu „preistoria” Traversării, cu Hercule ce trece marea ținîndu-l pe Dionysos pe umerii săi (cf. R. Rochette, *Monuments inédits d'antiquité figurée grecque et romaine*, P., 1828—1833, p. 44), trebuie pus și *Christophorus* de Konrad Witz (Kunstmuseum, Basel), care reia tema traversării apei, după tema stîncii. Purtătorul pruncului, fără păcate și fără „istorie”, merge (îndrumat ori dirijat, ținut de pînă), „întru nouitatea vieții”. Enigmatic, *mersul valului* este supus asimetriei. Prin inele ovale, fisuri și reflexe, spectacolul apei se află în centrul tabloului — iar căutările „concentrice” atrag atenția asupra semicercului descris de piciorul drept al sfîntului Cristofor. Pe oglindă — releveu: formația descentrată înscrisă într-un triunghi (a cărui bază prelungește partea stîlcoasă, la dreapta, unde se află micul golf de plecare) — valurile au o mobilitate complexă. Umbra bastonului, umbra-formă și reflexele sale „curate” devin indicele gnomonului fantastic. La stînga, planta de pe mal reprezintă vîrfurile unui nou triunghi, care ar avea drept bază personajul opus, precum și malul celălalt. Această serie de opoziții și de legături neașteptate, disimetria, extensia

valului ce tinde a deveni mers, jur împrejur, lumea hidrofană, gesturile podarului și ale copilului compun o pânză făcută din mișcări insolite. *Drumul valului* este figurat cu știință: trebuie să continuăm ceea ce e sugerat. Regăsim aceeași forță a operei (triptic de astă dată) în alegoria lui Bellini, *Triumful lui Amor*.

71 — Străini oricărei gândiri teologice, sondăm spațiul și lucrurile (respectând în principiu ființele), dar pe cele cu un *corp imaginar*, dotat cu facultatea de a străbate sau de a trece, de a se înălța sau de a se deplasa prin văzduh. În mod curios, acest corp înfruntă partenerul invizibil (iată aici două elemente-cheie ale artei fantastice); el se deplasează către *ceea ce este deschis*: natura. Această trecere, această survolare datorată unor mobilități deconcertante și, deseori, puse la îndoială, conferă corpului imaginar o existență, o ființare pe care arta o utilizează în permanență.

Neliniștea noastră este generată de faptul că „acest personaj se deplasează”; nu vedem însă altceva decât ceea ce „propria noastră optică” a descoperit. Fără a da dovadă de un van raționalism, trebuie să spunem că trupul imaginar pare orb. De unde și densitatea figurilor, a hibridului. Împodobit, acesta devine o ființă aleasă, o creație a frumosului, Înger, Prunc, îngerăș sau *putti*.

Opera fantastică echivalează cu un protest împotriva „nedreptei orbiri a omului” și a corpului imaginar. Ne aflăm aici aproape de ființa fascinantă de preștiință, ori scoasă din minți de insistența edictelor. Absurdul, lupta împotriva a „ceea ce e de la sine înțeles” se datoresc unei rivalități oculte cu „simbolurile verbale”.

Fantasticul este nu atât dispută, cât un mod de a reprezenta, de a cunoaște *ceea ce nu poate fi cunoscut*. Aproximarea se face însă pe tăcute. Ea nu folosește din dogmă decât o schemă și, uneori, canavaua reprezentării. Totul depinde de tensiunea creatoare, ce intervine ulterior.

72 — Această tensiune ține de suprareal și (faptul nu va părea bizar) de corpul omenesc. Marea pasiune pentru nud, care se manifestă în arta fantastică, este ambiguă. Hermafroditul, natura dublă, hibridul ocupă un loc aparte într-o operă pe care o socotim dintre cele mai fascinante: corpul, obiect și subiect al metamorfozelor.

Nimfa Salmacis domnea asupra unui lac; ea îi rugă pe zei s-o unească cu *Hermafrodit* (Ovidiu, *Met.*, IV, 285 urm.) care nu-i răspundea la dragostea sa. Din acea clipă, ambele corpuri nu mai alcătuiau decât unul singur. „*Sub o formă dublă, ei nu sînt nici bărbat, nici femeie.*” Agdistis s-a născut din sămînța lui Zeus, căzută în timpul unui vis. Ea zămislește o ființă hermafrodită, hibridul prin excelență. De unde și importanța Triumfului lui Amor care o urmează pe Afrodita. Hermafroditul (și feminizarea, fără abdicare de la virilitate) a constelat un nou arhetip: la bărbat, acela al femeii (dar activă, nu apatică); la femeia invertită, acela al bărbatului, posedat, „ținut la discreția femeii”. În acest ciclu totul se înfăptuiește sub semnul uniunii și pluralității. Mitul *ființei duble*, al lui Hermaphroditos, Hermes și Afrodita; al ființei bisexuate, *copil al lui Hermes*, stăpînește numeroase reprezentări ale artei fantastice.

Androgenul și multiplicitatea formelor androgine se leagă de mitul dublului Adam. Repetiția (și nu simetricul) mărește eficiența. Puterea ivirii, a apariției lui Venus Anadyomene este opusă unei anume obsesii a castrării — dar apariția Afroditei, „în era noastră”, nu poate masca stări mai vechi. Sfîrșitul păgînismului se confundă cu nașterea remușcării monogame, dezmințită de cuplul hibrid sau de triade, de efeb și de obez, gnom al puterii; de lupte, rapturi și răpiri, care sînt o prefigurare a violului. Artă fantastică, prin jocul figurilor, excelează în sugestie. Actul ce va urma ține de fabulos: Panteonul e preservat de „pedepsire”. Aventurile lui Zeus cu sora și cu fiica lui, nevasta lui Amphitruon; Poseidon, răpitor de copile, dau artistului o libertate pe care

acesta o folosește în pofida obișnuinței de a lucra după model, ori a excesului de forme planturoase.

73 — Senzualitatea, echivocul, excesul de mistere, euforia bahică, „entuziasmul”, uniunea hierogamică, riturile fertilității, figurile androgine și forma hibridă nu se întemeiază pe moduri de viață cunoscute. După legea sexuală a Cabalei, Zoharul, „orice existență e în același timp masculă și femelă”. Cuplul Eva-Adam introduce o ruptură în regnul hibridului. Curînd, semnul sexului dispare de pe banderola zodiacală care imită forma umană. Această stranie ipocrizie intervine și în „exegeză”: se pierde din vedere rolul jucat de copil (seria genetică e ciudată, de la *païs* la înge-*raș*). Efebismul nu e „reprezentare a bărbatului”, ci erotism nemărturisit ori semnificîndu-se printr-o reprezentare admisă, folosită frecvent, al cărei sens nu mai este evident. La extrema cealaltă — ținuta calipigă; bărbatul în vârful picioarelor ori zeița nudă, Venus din Laussel, steatopigele din arta preistorică ori arhaică sînt semne ale exuberanței. Se vedește aici o mare vigoare, un naturalism panteistic, corelat cu abundența, cu „alte vremi” (Sibila este în același timp revenire la „vîrsta de aur”), cu o primăvară neașteptată, datorită tocmai surplusului de vigoare. Astartea e acoperită cu un plastron de sîni. Influxul maselor este legat de abundență și de forță.

74 — Statuetele denumite Venus, din Magdalenian (III), de la Angles-sur-l'Anglin, cu sexul accentuat și chipul nefigurat (acesta pare de pri-sos), ar indica un stadiu foarte vechi al coincidenței dintre „magie, symbolism și religie”. Prima-tul magiei domină însă ciclul *zeiței nude* în civilizații foarte diferite.

Mărturia senzualității pare suspectă, dar arta tuturor epocilor o glorifică. „Zînele” lui Santchi, senzualitatea lui Nathoura, plenitudinea încîntătoare a nudurilor din India, acele Yakșini, Saras-vati, zeița muzicii și a științei, uimesc prin ușurința și libertatea mișcării — stau rezemate de spate, se proptesc, oferă „ulcioarele de aur”,

sînii, o floare de carne căreia piatra i se potrivește de minune. Ea pune în valoare granulația, și excesul. Ce distanță între această senzualitate zîmbitoare și arta barocă! Tăiate în rotunjimea pietrei, figurile nude, în peștera deschisă, celebrează enigma. Această nevoie de formă, la răscruce sau în scoică, este legată de mitul ivirii fără veste.

Rotunjimile atît de omenești ale femeilor prosternate, din profil (în „școala” de la Amaravati, Muzeul din Madras), Venus cea invocată de acadieni sub numele de Iștar, Astartea semiților occidentali (Iștar va face legătura între acadieni și asirieni grație templului ce i se va înălța la Ninive), nimfa de la Camarina, purtată de o lebadă pe apele lacului, compun o figurație care nu e „mitologică”. Dimpotrivă, curtezanele celeste, Apsaras-ele, care altădată au fost nori schimbători, gata a sluji „cu farmecele lor” planurile tainice ale zeilor, ar reprezenta prefigurarea Nefelei, a „aburului” ce simulează o femeie în mitul lui Ixion. Încetul cu încetul termenii se modifică, femeia modelată artificial, Pandora, este flagelul trimis asupra muritorilor de către olimpieni. E cunoscut rolul rezervat Evei în Ispitirea bărbatului.

75 — Numai cuplul, gol, înscris în sferă, dez-minte această condiție. El e un echivalent al imaginii *diadei* Logos-Sophia, care completează ori amplifică datele „Căsătoriei Alchimice”, recunoscută de W. Franger, în opera lui Bosch. Cuplul reprezintă în acest caz un dat ambiguu a cărui mascare ar fi zadarnică; *dublul*-infernă, terestru, celest; vestirea unui mod syzygic de a fi (el succede bizar aventurilor Panteonului), oferind omului mai mult decît o promisiune. Syzygiile valentinene, în gnosticism, sînt determinări succesive și personale ale esenței divine — aici „omenească” — derulîndu-se în perechi, fiecare eon masculin avînd alături un eon feminin. Forma nudă înce-tează să mai fie ispititoare (a existat o anume ginecofobie în reprezentarea Evei din Evul Mediu — nu era ea compensată oare de inversiunea pe

care o recunoaştem la Hieronymus Bosch?). Împlinirea reală a riturilor — iar posturile nu lasă nici o iluzie — însoţeşte naşterea omului în „întregime, integral”, în taina sferei străvezii. Dar o rivalitate ocultă nu încetează să se manifeste. Cucuvaia, un diavol stăpînesc Arborele sau zidurile. Frumosul copil (*catamitus*), sau băieţandru, Ganymede, paharnicul lui Jupiter, e chemat a îndeplini alte funcţiuni. Şi Adolescentul de un farmec straniu este asemănător puterilor care cucereau Occidentul.

Copiii-şefi, Dioscurii, ale căror Mistere erau celebrate la Amphissa, după Pausanias (X, 38, 7), Gemenii, Amphion şi Zethus, constructorii urbei fabuloase, sînt mai mult decît nişte figuri. Ei fac parte din vremea cultului efebului, travestirii; cultului dionisiac şi actului.

În *Ispitirile Sfîntului Antonie*, femeia iese dintr-un arbore scorbuos. I se cunoaşte rolul; există poate aici o aluzie la „*habitaclu*” (al acuplării alchimice), iar nudul infernului, singur, izolat, ar semnifica tocmai condiţia fiinţei dezarmate, fără putere (prin care să depăşească această „condiţie”). Atunci nudul echivalează cu o expertiză.

76 — În alte scene, terestre, pudoarea vădeşte tocmai plăceri necunoscute, refuzate. Dar, ca urmare a unei stranii inversiuni, gesturile de pudoare sau naşterea lui Venus, *înfăşurată în văluri*, „transportă” viaţa privată pe scenă. Omul este fără încetare expus datorită acestei figurări a fiinţei duble. El nu caută, o ghicim, nici o scuză. Atributele sexuale, foarte accentuate, pe trupul nud, unde „ornamentarea” se limitează la organele genitale şi la striuri, sexul ispitorilor şi „deliciile” universului saturat de nuduri la Hieronymus Bosch, floarea posterioară, ramura, arborele, creanga implantată creează o curioasă imagine de „à rebours”, care nu e altceva decît natură; o imagine a poziţiei ghemuite (suflătorul este unul dintre personajele cele mai echivoce ale artei fantastice), subliniată de creanga ce se înalţă.

Intacte, organele genitale ale lui Hermes, Priap, Bachus ori ale faunului au, drept corolare, *ochiul* profilactic, actul figurat de Car, „transportul” și *fiica*. Gesturile obscene (se știe ce însemnă-



48. Idol de plumb găsit în „Cetatea arsă”

tate se acordă organelor genitale care servesc drept „poartă”, prag și loc) ar avea menirea de a feri de atingeri „nefaste”.

77 — Valoarea magică a nudului sau a organelor sexuale nu poate fi contestată. *Ritus paganus*, nuditatea rituală utilizează locurile hărăzite corpului: băi, etuve, terme. Traseul nudurilor, urmărirea și „procesiunea” sînt tot atîtea acte în care potențialitatea corpului trebuie să înfrîngă „puterile rele” și să trezească puterile fecunde. De unde și „gesturile” fiicelor ploii, Lady Godiva, la Coventry, fesele dezgolate, partea rușinoasă exhi-

bată pentru a întări un jurământ sau pentru a profetiza (Casandra, Saul). Războinicul de la Capestrano își sprijină o mână pe pîntecul său foarte feminin, dar nimeni nu se așteaptă să descopere în partea cealaltă un organ genital dezgolit.

Această curioasă nuditate posterioară sau rituală în miturile lui Baubo și Hathor marchează existența unor obiceiuri care s-ar putea grupa în jurul figurii zeului Bes, „binefăcătorul”; al adoratorului, al urmăririi și al raptului (preoții lui Pan alergau în pielea goală în timpul Lupercaliilor). Erotismul plin de cruzime, Perseul lui Benvenuto Cellini; festinul dorsal, caruselul, copilul gol din creștetul fîntînilor, nuditatea acoperită de plete ori parțial ascunsă de șuvițele de păr (Sfînta Maria egipteanca) determină o prezență insolită. Se cunoaște, după Pliniu (H N, XXXVI, 11), un *Cupidon* gol, așezat la Parium, colonie pe Propontida, la fel de frumos ca și Afrodita din Gnida și „degradat asemeni ei”.

78 — Licența folosește ades ceea ce e propus ori tolerat: o curioasă dorsalitate se manifestă sub egida legii. În unul dintre tratatele sale, Cellini recomandă discipolilor săi să admire și să copieze osul numit *sacrum*, „deoarece este un os de o frumusețe desăvîrșită”. Frescele deocheate de la castelul Plessis-Bourré (care aparțineau unui financiar); distincția *galantă* a personajelor (legenda licornului, Cluny); fanteziile dorsale, nenumărate, Hermafroditul văzut din spate sau trei sferturi (Ispititorul nu se dezvăluie complet), statuia nud, în jurul căreia te rotești, își pierd orice „inocență” de îndată ce sînt zărite părțile disimulate ori spatele androgin. Acest sens dorsal scoate la iveală o senzualitate în execuția și urmărirea ambiguității ce pare a scăpa comentatorilor, ca și semnificația ființei juvenile ori a efebului. În ținutul doric, cînstirea nu era rezervată tinerei fete.

79 — Nudul infernal și feminin (de la Luxura romană din Souillac la *Triumful* lui Orcagna, for- 190

mele alese dovedesc o anume predilecție pentru făptura cu carnație bogată); nudul paradisiac din apropierea fântânilor, în Eden sau în Grădina Plăcerilor, modelul lui Pisanello, rînd pe rînd nud, Înger sau Luxură, sînt un pretext care asigură permanența hibridului. Sursele anatomice ale figurațiilor Edenului sînt echivalente surselor „regale”: portretul Gabriellei sau al Doamnei.

Ancora umană creată de cuplu, amanții ținută într-o sferă translucidă au o ciudată replică în personajele care își întorc spatele, maestrul și discipolul; magul, în picioare, și copilul, așezat pe o sferă. Maestrul se află în contact fizic cu elevul său, de cele mai multe ori îi pune mîna pe umăr.

80 — În spatele aparențelor (cortegiu, procesiune, sferă) personajele sînt conștiente că efectuează alte operații. Faptele rituale și actul nu pot fi reduse la simple gesturi. Ele sînt luate drept expresii ori semne ale unei practici. Grupul, hoarda, atacul și apărarea propun un scenariu sexual unde nu recunoaștem ambiguitatea și maniheismul: Infernul acceptă viciile, aventurile lumii sensibile care, împinse pînă la exces, devin suplicii. Într-un domeniu în care pînditorul nu are acces (el este exclus dintr-o lume unde totul se petrece *pe față*), acuplările monstruoase par a fi curențe: omul se unește cu animalul, insecta sau pasărea; un artilerist cu gheare incendiază de la distanță, „din spate”, un car de luptă-monstru, în *Ispitirea Sfîntului Antonie* de Callot. Odată căzută masca, asaltul devine mai violent. Ce se întîmplă cu Păcatul aflat sub pecetea Ispitirilor?

Pretextele sale nu mai sînt serafice — ca pe timpul lui Bloemardinne, a cărei figură încarnează, pentru Pomerius, „toate aberațiile vremii” — ci agresive. Atitudinile fornicatoare, asaltul hibrid (desfrînatul n-are nimic a face cu procreatorii săi; nădăjduia el oare un nou clan?), turpitudinile denunță condiția solitarului: bărbatul (ori femeia) „nu avea cu cine să se căsătorească”.

81 — Ne înșelăm adesea asupra cortegiului de oameni goi, ithifalici (care, cînd e nevoie, au expresii pioase) ce poate fi asimilat *triumfului* lui Jemsid sau Kubera; scenelor carnavalești. Poziția



49. Omul-embriion, gravură alchimică

„pe vine”, care ni se pare scatologică, poate avea un cu totul alt sens. În alte vremi, scrie Marcel Mauss (*Techniques du corps*, p. 374), „arcatura membrilor inferioare era socotită drept semn de degenerescență”. Un uimitor șir de opere, aparținînd unor „civilizații” foarte îndepărtate (Sierra 192

112. NICCOLO PISANO: *Infernul*
(detaliu)



113. Arhanghelul
Mihail cîntărind
faptele bune și rele.
Catedrala din
Bourges



114. *Figură triumfală*, basorelief de la Bazilica San Marco

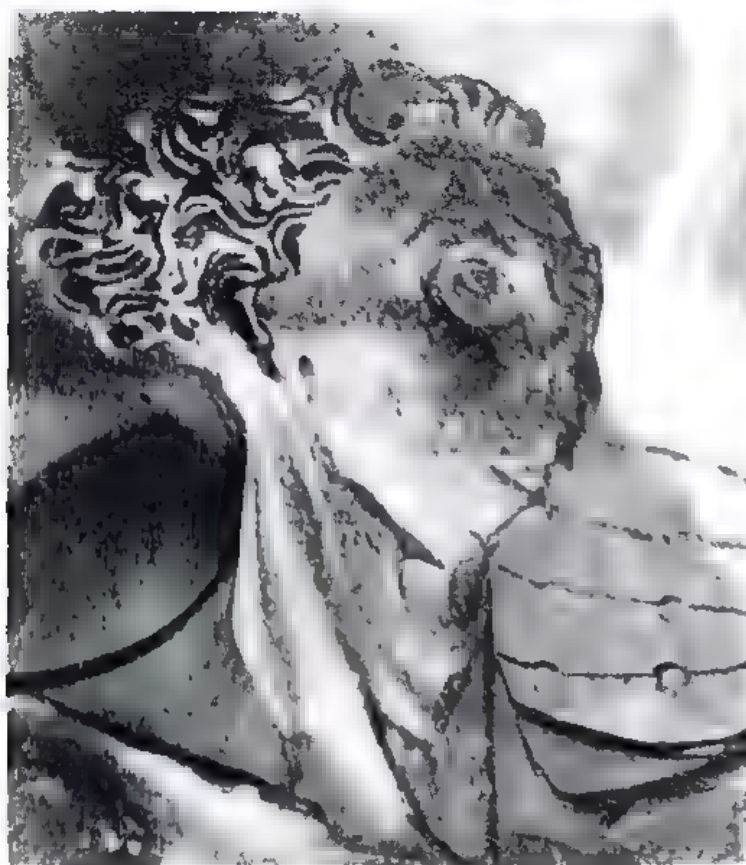


. 116. *Lupta îngerului
cu diavolul*, Bazilica
Madeleine, Vézelay

117. *Disputa*, din
Cobortrea de pe cruce,
fragment de rețablou,
sfârșitul sec. XV



118. *Moartea*, ateli-
erul lui Memling
119. *Ecorșeu*, Arles





120. Cap de animal în lemn, aprox. 850, Norvegia
 121. Himeră de pe catedr. Notre Dame, Paris



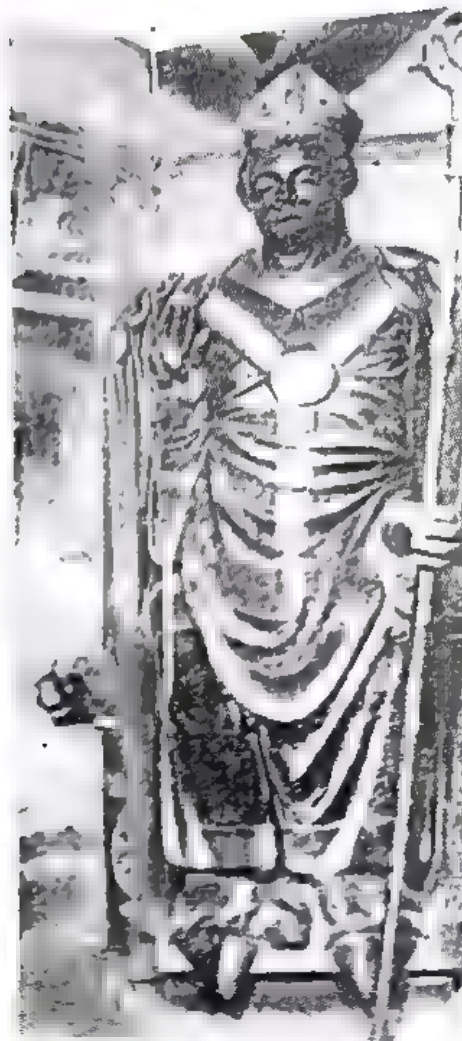
122. Judecata lui Solomon și Judecata de Apoi, detaliu de tapiserie, La Chaise-Dieu

123. *Adam și Eva,*
detaliu din Domul
de la Orvieto



124. *Ispilire,* deta-
liu din Domul de
la Orvieto

125. *Persen și Andromeda zburând*, Pompei
 126. *Exorcism și posesiune*, poarta Bazilicii San Zeno, Verona, sec. XII

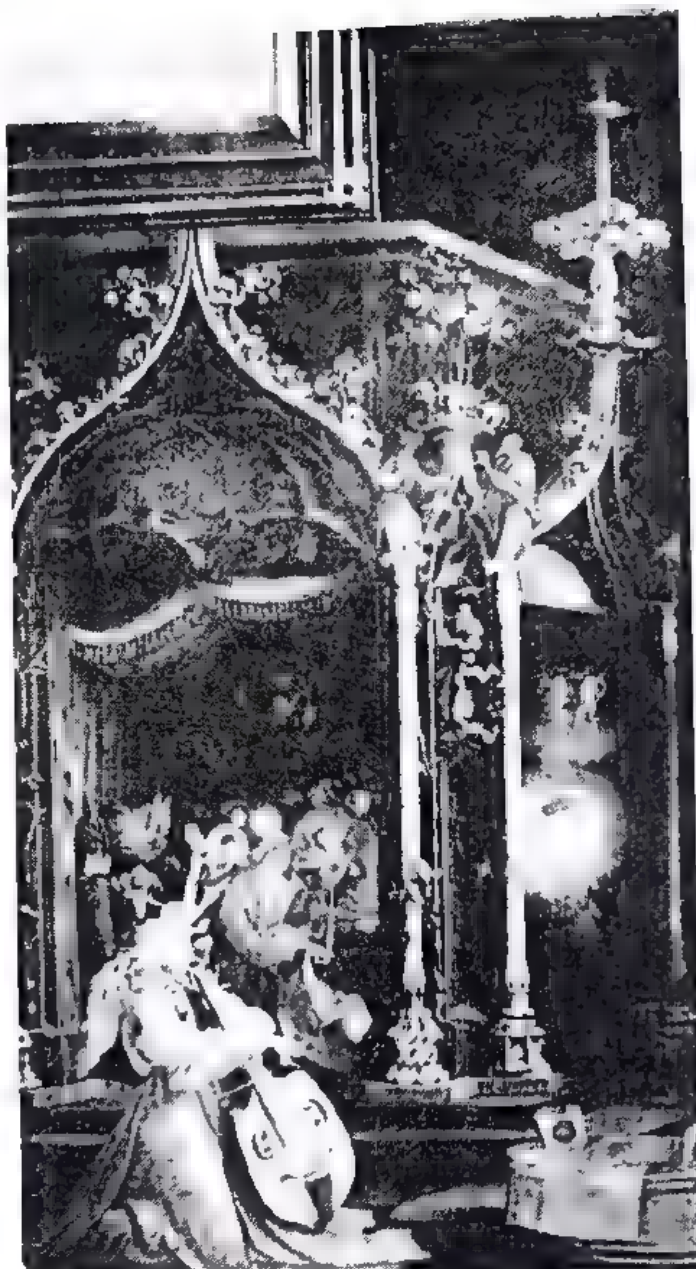


127. *Sf. Z*
tuie color
 XIII, Ver





127. *Sf. Zeno*, statuie colorată, sec. XIII, Verona



128. GRÜNEWALD: *Bucuria Ingerilor la mănăstirea Fecioarei*

129. *Triumful Morții*, aprox. 1350, frescă de la Camposanto, Pisa

130. SIGNORELLI: *Infern, zbor și călărie*



131. *Ermafrodito, Pompel*



132. BRODERLAM: *Sf. Cristofor*



133. MASACCIO: *La Cacciata del Paradiso*



134. DONATELLO: *Putto da Fonte*



135. *Femele care își țin în brațe copilul culegând o floare, sec. X, India*

136. *Sf. Maria Egipteanca*, fațada bisericii St. Germain L'Auxerrois, Paris, sec. XV

137. *Satir și Hermue*, planșă gravată de H. Cock, 1557

138. Terneotă din Mexic



139. *Atargatis-Astartea plîngîndu-l pe Tammuz — Adonis, din Tessère de Palmyre*



140. BELLINI: *Calomnie*

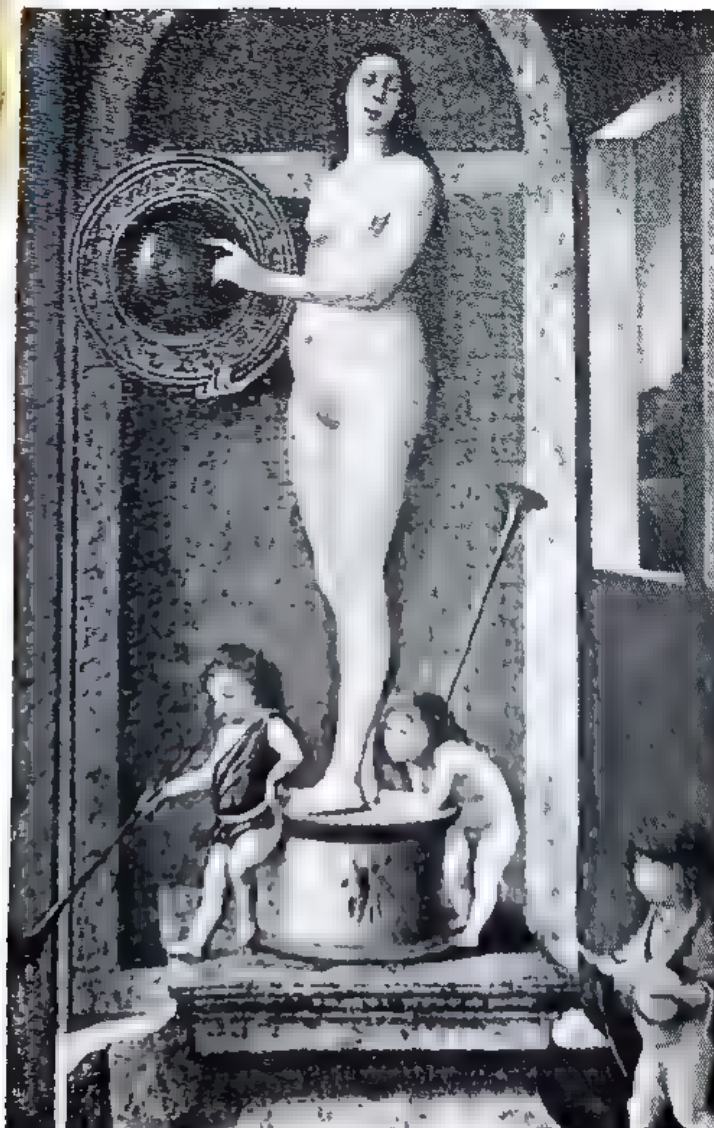
141. BELLINI: *Triumfulul lui Bacchus*



142. BELLINI:
Triumful lui Amor



144. Cap de bărbat,
etrusc



143. BELLINI: A-
legoria Adevărului

Leone sau „cultura de la Venta”), atestă permanența tipului. Posturile invertite sau, mai exact, bisexualitatea ființei nu maschează nici o intenție ascunsă: omul, artistul — ființe dăruite realității (pe acest plan, ea pare singulară) — propun o gestualitate diurnă și nocturnă în același timp, publică și furibundă, adesea agresivă. În ciuda acestor caractere, nu ne putem decît întreba: această gestualitate ține de dorință sau de inversiune, de cealaltă natură? Universul înfățișat este o oglindă a *actelor* (ce pot fi recuzate); gestualitatea „transcrisă”, sau explicită, știe că sexualitatea este o funcție polivalentă, a cărei primă și poate supremă valență „a fost, precum scrie Mircea Eliade (*Images et Symboles*, p. 16), funcția cosmologică”.

Această funcție e dublată de rolul aluziv. În arta fantastică, hibridul este un echivalent al furtivului, al acțiunilor întreprinse pe furiș, pe ascuns (cum s-ar face un furt), dar aduse pe scenă, în fața noastră. Faptul nu poate fi negat. Se *exhibă* mereu aceleași forme tocmai pentru ca ele să producă un efect maxim. Acest simț scenic și excesul pot displace spectatorului. Dar aspectul pîn-ditor al moralistului, precum și rețeaua lui de acuzații sînt astfel denunțate. Noțiunea de impudicitate pare străină omului în act, hibrizilor lui Bosch.

Heruvimul repudiat pe care Isaia îl numește „Principe al căilor”, Ezechiel, regele Tirului; îngerul-efeb din capela de la Hôtel Jacques-Coeur (există aici o replică masculină a lascivității); efebul, imberb, tînărul atribuit Sfîntului Matei, auspiciile anticilor *putti*, rînduiți în frize; preștiința figurată: embrionul Mîntuitorului copil purtîndu-și crucea (în „razele fecundatoare ale Sfîntului Duh”; tema a fost condamnată de Antonin de Florența, în secolul al XV-lea, „din motive teologice”) maschează ori anulează rolul de medium al copilului încă virgin. (Embrionul se regăsește în „*Fizica*” lui Beccher, iar copilul „ce se naște din gura unui șarpe” figurează în Alciat, *Dedication*, p. 15.)

82 — Dacă Dioscurii emblemelor reprezintă emisferele celeste (ei slujesc drept păzitori; trăiau pe rînd, fiecare cîte două zile), Gemenii veghează ori intervin pe un alt plan. Atributele lor sînt Lira (relieful din Egina e o scenă divinatorie), săgeata, egreta, „focul cu două vîrfuri”. Personajul cu pălărie săgetată al lui Hieronymus Bosch face parte oare din cuplul păzitorilor ori din cel al ghicitorilor?

În acest sens, Gemenii evocă împărțirea divinităților pe cupluri de către pitagoricieni. Una dintre divinități este hărăzită emisferei superioare, cealaltă — emisferei inferioare. În arta fantastică, și datorită hibridului, emisferele se confundă. Tema vînătorului (după sfîntul Ieronim, femeile se adunau pentru a comemora prin bocete moartea lui Adonis), a primului amant, Tammuz, a favoritului (Astarteei), Adonis, capătă însemnătatea pe care o aflăm cînd analizăm actul revelației și al uniunii hierogame.

Tipul pruncului divin, *sacro bambino*, gol, aureolat, dolofan, a cărui soartă e ciudată în iconografie, acoperă o tematică complexă. E vorba de o figură conformă cu tradiția, de o viziune „trăită spontan”, de „băiatul gol” (în Meister Eckhart) și de *copilul gol* din revelație, în ermetism. Dacă micul personaj care pornește din brațul întins al lui Apollo (monedă din Caulonia) figurează gîndirea ori forța creatoare a zeului — *copilul divin*. Eros, dorința amoroasă, este legat de Hermes, cum scrie Karl Kérényi, „printr-o strînsă înrudire de esență”.

În Italia, el era un copil ce trăgea sorții, ca la Preneste (Cic., *De divin.*, II, 41). Iar copiii aproape goi, care luptă în rîndurile adoratorilor lui Baal, îngerul, amorașul, îngerașii în ghirlande sau cei din prea frumoasa „stea” a lui Simone Martini, îngereii și așa-numiții *putti* beneficiază de toate resursele veseliei, chiar dacă sînt înhămați la „carul” lui Bachus. Intervine aci un act ludic al cărui sens ne scapă, dar transmisia pare intactă: „amorașii” nu sînt ornamente — ei nu vor crește niciodată. Sînt ei oare niște giganți 191

constricți? Arhetipuri (genul dispare), sînt împliniți „în ei înșiși”, adulți, cu forme îndesate. Ce forță se manifestă în această rasă „doloфанă”? Îngerășul-demon, statueta care prinde viață, copilandrul, o adevărată apoteoză de îngerăși purpurii, atelajul de prunci reprezintă forțe ale naturii, ființe ambigue. Nu e nici un simulacru aici. Gnomii aceștia, precum scrie R. Gläser, „au în spatele și împrejurul lor *universul întreg*, din cer pînă în infern. (Războinicul care îl precede pe Bachus e destul de echivoc).

Expuși forțelor naturii într-o mai mare măsură decît copiii muritorilor, ei trebuie să încorporeze unele dintre aceste forțe. „Potrivit tradiției, imaginea Pruncului ni se înfățișează ca o proiecție simbolică a reuniunii finale dintre om și Dublul său fericit, benefic. Micile personaje sînt deci încărcate cu o putere extremă; copilul situat în cerul Gîndirii, *homunculus*-ul reprezintă o obsesie pentru figurile și operele artei fantastice.

O oarecare confuzie se conturează, de la „mercurul filosofic”, numit alegoric „copilul filosofic”, „copilul alchimic” (fruct al uniunii ce reprezintă marea operă) pînă la *pruncul gol*, *païs* ori *paredru*, care îl ajută pe magician. Chiar și în epoca elenistică, magicianul se prezintă de obicei însoțit de un elev numit „copilul”. În magie, *païs*-ul este într-adevăr un copil sau un adolescent. Carul lui Bachus, de Bellini — numit și „alegorie a muncii”! — capătă un sens nou, precum Triumful lui Amor (*venere*) și alegoria Adevărului.

83 — Așa-numita *tradiție*, de la maestru la „fiu”, de la putere ori zeiță la *paredru* (Venus este „mama lui Amor”), impune prezența „fiului”. „Spuma cea albă (cf. Hesiod, *Teog.*, 191) este figurată în tabloul lui Bellini printr-un val răscolit, dar, potrivit datelor mitologice, e vorba de „sperma zeului mutilat” (*Teogonia*, ed. Budé, p. 31, n. 1).

195 Din această spumă „se nascu o fată care ajunse mai întîi la Cythera cea divină, după care nimeri în Ciprul înconjurat de ape. Aici prinse

corp de lut frumoasa și venerata zeiță (...) pe care zeii, ca și oamenii, o numesc *Afrodita* deoarece s-a născut dintr-o spumă. Amor și preafrumoasa dorință îi alcătuiră cortegiul. Și, încă din



50. SEB. BRANT, *Zădărnicele*, 1494

prima zi, a luat în stăpânire flecărelile fetelor, zîmbetele, poznele lor..." (Hesiod, 192—206).

Textul lui Hesiod pune în valoare un fapt uitat. Barca lui Amor face parte din cortegiul Afroditei 196

(cei doi copii din dreapta privesc înspre ea). În fața noastră, opera este dublată de un alt tablou: *cortegiul Afroditei*. Rareori se întâlnesc exemple atât de extraordinare: hibridul, această scenă mitologică numită Alegorie, este și triptic, din care avem însă doar un singur voleu.

Cel de-al treilea voleu nu e imaginar. În papyrusurile magice (nu o dată opera de artă stă sub semnul lui Hermes), cuvântul *païs* definește o ființă de obicei foarte tânără, un copil impuber. Se specifică, în anumite operațiuni, că acesta trebuie să fie gol. Participarea copilului este determinantă. El slujește mai ales în practicile viziunii unde *païs*-ul trebuie să vadă dintr-o dată ceva: lecanomancie, cu ajutorul unui taler; lychnomancie, cu ajutorul unei lămpi; catoptromancie, prin intermediul unei oglinzi.

Enigmatică alegorie a Adevărului și a copiilor goi se lămurește deci, dar fără cruțare. Figura văzută în oglindă e teribilă; iar Adevărul își întoarce fața. Nu mai e vorba de plăcere suavă, de tandrețe ori blîndețe. Acest adevăr aparține Cybelei, Rheii. Fapt ciudat, el ar putea ascunde un alt personaj: pe hermafroditul Agdistis, pe care tradițiile îl prezintă, toate, drept amantă a lui Attis, după mutilarea acestuia. (Afrodita s-a născut din mutilarea lui Uranos).

Mamă a zeilor (numită și „Marea Mamă”), Cybela este obiectul unui cult misterios. (Inițierile în cultul acestei *Magna mater* aveau loc la Roma în ziua de 28 martie, după marile sărbători ale echinoxului.) În Misterele sale sînt inițiați copii; pot fi deseori văzuți „copilandri” de ambe sexe, admiși de la vîrsta cea mai fragedă în rîndul adeptilor cultelor secrete.

Două sînt atributele care joacă un rol esențial în cultul Cybelei: tamburina și cimbălul. Lui Franz Cumont i se datoresc numeroase descifrări; el scrie (*Lux Perpetua*, p. 263—364): „Hrana mîncată din tambură și băutura băută din cimbăl împlinesc mistică uniune cu zeița care se va încheia și se va desăvîrși după moarte”.

197 Cultului neliniștitor, care depășește jocul și intervenția formelor, i se adaugă actul „à rebours”

ori neașteptat, inversarea raporturilor. Mistica uniune cu zeița se desfășoară sub semnul chipului înspăimântător; Saturnaliile lui Hieronymus Bosch marchează abolirea normelor. Hora, urmărirea ori cavalcada ilustrează o modalitate orgiastică ce reprezenta o enigmă: ca element de raport admitem chipul, iar acesta pare de cele mai multe ori indiferent ori îndepărtat, cumplit ori viclean, la largul lui sub mască.

84 — Disparația transei fericite are loc într-o vreme când curenții hibridi converg. Figurat de nuduri, Paradisul pare prea puțin sugestiv. Apocalipsul plăcerilor omeneste, mai degrabă orientale, mărește fascinația pe care o exercită Grădina. Această contagiune, în clipele de plăcere ori în vis, ține mai degrabă de străin, decât de Cerintha: Edenul care nu reneagă senzualitatea este domeniul unde actele visate se realizează. Ceea ce numim astăzi „sadism” își are originea în Paradis și Plăceri.

Doar nudul situat deoparte, în scenele de ispitire, ar sugera o altă stare în care tot ce privește sexualitatea este „exceptat”, izolat. Apariția neașteptată, femeia care iese din arborele scorburos, nu aparține universului Păcatului. Nudul își etalează plăcerea împotriva ispititului; nudul luptă. Comentatorul este deseori înșelat de inerția personajelor, sfântul și femeia. În asemenea scene, care au drept completare cavalcada și uniunea ciudată, arta fantastică făurește un adevărat ansamblu de transgresiuni. Amestecul speciilor, hibridul acuplat (oare nu succed acestea incestului?) sînt mituri ale creației — dar ele nu explică „originea rasei umane”. În timpul vechilor sărbători, *orgia* dătătoare de viață devine lege. Atunci, durata se impregnează de acea putere de realizare care marchează dorințele exaltate prin actul săvîrșit în comun.

85 — În acest univers unde sînt surprinse formele excesului, viața sexuală slujea reprezentării datelor privind „concepția astrală, cosmică, asupra lumii”; actul sexual fiind pus în serviciul unei

problematici care și-a schimbat sensul pentru noi, se pune întrebarea: cînd este viața simțurilor naturală și fără enigmă? Aici universul fantastic este operă realistă și reliefare. Pe această cale, unde nu există decît capcane și labirinturi, erotismul înlocuiește istoria. În timp ce aceasta din urmă constată sau ascunde un hiatus între două fenomene de vădită înrudire exterioară, relația senzuală dintre aceste fenomene e capitală. Totul depinde de structura admisă. În acest domeniu, opera fantastică este de un adevăr insolit, adesea terifiant. Ornamentele bahice și feeria imitativă au dispărut. Irecuzabilul e prezent, iar funcțiile adiacente încredințate hibrizilor ori pretinse de ei sînt revelate de opera lui Hieronymus Bosch. Nici urmă de anecdotică echivocă aici: ceea ce numim act ori domeniu al hibridului este exercitarea fecundității sale. Aventurile zeilor cedează locul enigmei, geneză ale cărei efecte nu le vom cunoaște, etalonul hibrid aflîndu-se totdeauna în act.

86 — Ce e dincolo de act sau, mai simplu, desfășurarea și finalitatea actului, consecințele lui, sînt tot atîtea probleme care decurg din operă. Trebuie deci să ținem seama de caracterul organic, nesistematic, al *gîndirii* hibridului, mai ales dacă e vorba de a-i înțelege „actele”. Se impune nu o dată afinitatea între hibrid și actul insolit (nu ține oare hibridul de „marele mister”: conjuncția contrariilor?), între aceste două drame ale experimentării umane.

CONCLUZIE

87 — Niciodată arta fantastică nu s-a mărginit la un gen. Explorarea puterilor necunoscute ale omului îl chinuie pe artist. Simțul tainei îi îngăduie să recunoască lumea fabuloasă din trecut, raționalitatea și iraționalitatea ei bizară. Itinerarul primejdios, ori patrimoniul experiențelor anterioare, inconștientul, capriciile, descoperirea lumii și a uniunilor sînt semnificate prin vizual, prin transcrieri sau înfățișări distincte de „expresia logică”. Se știe că arta fantastică folosește numeroase căi indirecte. Ele ne oferă o altă cunoaștere asupra omului. Coșmarurile noastre nu sînt instrumente de teroare; raporturile de dominație, ceea ce numim „supraveghere”, privesc *exercitarea puterii* vrăjmașe. Stăpînind nestatornicul, pe care nu-l contestă, opera vizionarilor ne obsedează prin delirul perspectivei și al mișunării, prin obsesia unei profunzimi.

Acest sentiment abisal ar caracteriza Ispitirile, Lupta împotriva monstrului, hibridului și invizibilului. Aici datorăm operei o noțiune ciudată: *iradiația*, „invizibilitatea artei”, ascunsă în ceea ce reprezintă. Această „disimulare” e ca un *negativ* al operei, care nu se limitează la aparențe, la încărcătura emoțională. Totul depinde de imaginea încheată în fiecare, de constelațiile descoperite, de manipularea figurilor.

88 — Foarte bogat, bestiarul își oferă creaturile — vasiliscul, berbecii și țapii (faunul, Syrinx), Cen- 200

taurii, Tarasca, Himera (din Arezzo), dragonul, hidrele și grifonii, iepurele marin, vîrcolacul, manticorul („corp de leu și coadă de scorpion”, căruia „dintre toate cărnurile, îi place carnea de om”, după Brunetto Latini), licornul, hibridul sustrăgîndu-se oricărei nomenclaturi. Exceptînd bestiarul, universul fantasticului nu e limitat la creațiuni de felul insectelor sau obezilor, personajelor din Mistere sau Intrări. Îngerul căzut, damnatul, Ispititorul, Mincinosul („există oare și minciuni care nu-i înșală pe cei ce le ascultă?”), Acuzatorul, Judecătorul, și acea întoarcere piezișă a întregului trup, ori a chipului; Harpiile, Lamiile și Vampirii înfruntă diversitatea speciilor: Melusina, Sirena (din Edam), Sibila (de Hans Memling sau de Marten van Heemskerck), Amor („il peregrino”), Paris, Ceres, androginul, hermafroditul.

Așadar, mutațiile fantasticului par ineputabile. Omul și hibridul se substituie naturii. Omul este în același timp „natura sa” și „ceea ce el însuși descoperă”: din haos și forme, omul iscă specii noi. Orice hibrid e o dovadă a puterii de a da formă și de a asambla; a voinței de a interveni, nu a puterii efective. De aici recurgerea la ocult. Cunoașterea elementelor în transformare, fie ele locuri sau obiecte, dau omului o oarecare siguranță. Arta fantastică are valoarea unui protest împotriva legăturilor convenționale, împotriva definiției pe care ne place să o dăm naturii, potrivit nouă înșine.

89 — Neacordînd o atenție prea mare naturii, unii artiști din secolele XVII și XVIII descoperă perspectiva din care trebuie abordat evenimentul. Nu se mai așteaptă de la operă un soi de justificare a normelor. Datorită bizarului, ocultului, și unei anume legături cu scriitorul, devine vizibil unul dintre izvoarele existenței. Rațiuni ascunse ale ființei noastre, active, în stare de șoc, se dezvăluie odată cu *opera ilustrată* a lui Restif de la Bretonne (Descoperirea australă sau Dedalul francez) ori Blake. Deși ilustrativă și „romantică”, această manieră „neagră” înrîu-

rește într-un alt chip, îndemnându-ne să ne transformăm în preajma a ceea ce rămîne inaccesibilul.

La Füssli, intervertirea delirului sau posedării (de pildă în *Coșmar*, 1782), gustul pentru subiectele fantastice, predilecția pentru terifiant aparțin încă epocii. Vrăjitoarele și sucubii, spectrele și vampirii se înstăpînesc după Goya (care prezintă, în acest gen, multe afinități cu Magnasco). Moreau cel Tânăr, în ilustrațiile pentru *Diavolul îndrăgostit*, realizează un soi de antologie; Hoffmann își ilustrează povestirile sau visele care vor fi o revelație a veacului al XIX-lea; Licantropul întrece în faimă Sfinxul, iar Spiridușii lui Berbiguier îl vor ispiti pe Quinart (1821). Prodigioasele eșafodaje ale lui Méryon preced spectrele. Un anume umor va fi introdus de către Gustave Doré (ilustrațiile pentru *Don Quijote*, 1863, și nenumăratele scene din Dante sau pentru *Contes drôlatiques*) și cu osebite de către Grandville — miraculosul epocii romantice, ale cărui „transformări, viziuni, încarnări, ascensiuni, cosmogonii, zoomorfoze” sînt pe bună dreptate celebre. Tonny Johannot ilustrează pe Charles Nodier; Bertall — pe frații Grimm; Maurice Sand — pe George (*Legendele din Berry*, în mai mare măsură decît *Gribouille*, sînt o pildă de „stil negru” din care folclorul lipsește).

90 — Datorită lui Blake are loc o prefacere în domeniul cărții sau al ilustrației. *Adam dînd nume animalelor*, *Crucificare cu Albion* (ciudat numită, în tratate, „omul etern în fața Mîntuitorului crucificat”), *Song of Jerusalem* îngăduie sesizarea unei inversiuni stranie, din pricina cambrărilor, imaginilor văzute din spate, atitudinii pasive (de exemplu, în „șarpele cu șase picioare atacîndu-l pe Angelus”). Blake, se spune, a voit să revină la „Florentinul primitiv”. Dar legătura stabilită între nudul uman și „ideile cele mai înalte” — corpul fiind un mijloc (pentru exprimarea ideilor) — este ruptă, fără știrea naturalistului ori a comentatorului. Mijlocul trece înaintea scopului; iar asocierea nudului cu ideile „sublime” se caracterizează îndeosebi printr-un exces emfatic, printr-un stil oarecum

greoi. Curînd, nudul va vădi o anume complezență, prea puțin inventivă, iar excesul real va fi, cu precauție, voalat. Este dată uitării obsesia *androginului*. Îngerul simbolizează uniunea sexelor prin triumful Iubirii absolute. Blake nu disprețuiește lecțiile drapajului aerian și ale anatomiei: *Beatrice* reprezintă partea superioară a bărbatului.

Titani, Eroii, universul infernal și cele două elemente ale sale: focul și noaptea, Satan, Iov impun o putere care este cea a maniheismului. Vîrtejul și rotirea sînt legate de prezența unei divinități teribile. Compozițiile lui Blake, înfățișînd „ceea ce nu vedeau ceilalți“, sînt tributare unei mitologii care admite sau caută sublimul. Pentru Blake — el evocă totuși „abisurile îndoiielii și ale păcatului“ — fiecare gravură e o „revelație“. Cum scria André Gide, „Blake îl lauda pe Milton: un poet autentic, spunea el, fiindcă era de partea demonului fără s-o știe. Ca și Blake; dar el, cel puțin, o știa. Știa de asemenea s-o uite: de aici forța sa“.

91 — Un alt ilustrator, Victor Hugo, introduce fantasticul în opera sa, *Notre Dame de Paris*, de pildă, sau *Legenda secolelor*. *Păianjenul* și-a întins pînza în chilia lui Claude Frollo (ne amintim de pasiunea lui pentru alchimie). *Păianjenul* înhață o muscă și este numit de către Victor Hugo „un simbol a tot“. Alte imagini evocă o arhitectură gigantică, incinta mărginită de turle. Capriciile unui Piranese în „plein-air“ (să nu uităm marile sale arcade) vor reapărea într-un manuscris al *Legendei secolelor*, pentru Paul Meurice: Turnul Babel, Piramidele, Sfinxul, Burgul. De la eden la spectru, opera nu este literară. La ceea ce artistul vede „în întuneric“ se adaugă cîte o descoperire (Scrisoarea către Baudelaire, 29 aprilie, 1860): folosirea materialelor, „fel de fel de mixturi ciudate, care izbutesc să redea aproape tot ce am în vîz și în minte“.

Această putere a ochiului și a „minții“ nu-i este necunoscută lui Géricault, care declara că nu simte nici o atracție „pentru coturn sau pentru Sfînta Scriptură“. Supliciații sau nebunii trădează, într-o

mai mare măsură decât zugrăvirea cailor, o anume înclinație către enigmatic. Chiar efebicul incert din seria de Scoțieni putea fi socotit drept o mărturie. „Inversiunea“, uimitoarele portrete de nebuni — căutările psihologice condamnate de apologetii anecdotei — dezvăluie pasiunea pentru om.

Referitor la Wiertz s-a pus întrebarea: era nebun? Parodiarea „artei mari“, pictura de bîlci“ (care va fi reluată de către René Auberjonois în panourile ce figurează la Muzeul din Basel), explică o declarație de felul acesteia: „Nu admitem drept opere de artă picturile mistice“. *Cele două fete sau Frumoasa Rozina, Tînăra vrăjitoare* (1857) sînt opere fantastice care folosesc toate resursele regiei și terifiantului, întîlnite în majoritatea vinietelor romantice sau la Félicien Rops: în ilustrațiile pentru *Diabolicele* lui Barbey d'Aurevilly („Iată ochiul negru, desenat cu cerneală... al micii virtuți. O! al celei mai mici din toate cîte s-ar fi putut găsi!“), în suita Satanicelelor, care cuprinde o planșă halucinantă, precum *Balul* (Muzeul Kröller-Muller): „Satan semănînd neghină“.

Dominată de „romanul negru“, epoca nu respinge ocultul. Ea epuizează datele unei teme; iar „idilele“ lui Böcklin exaltă o mitologie pe gustul celui alt secol al XIX-lea. Calypso, nudurile și țărmurile Oceanidelor nu exclud cataclismul, actul devastator (*Die Pest*, 1898).

92 — Avîntul cucerit, un anume romantism vor fi contestate în chip bizar de către o „producție subversivă“, cum scrie Henri Parisot, cea a lui Lewis Carroll. Opera sa, ilustrațiile la *Alice în țara minunilor*, îngăduie descoperirea unei supraviețuiri și a unei noi logici a răsturnării, un „à rebours“ dintre cele mai autentice.

Scriitura „agresivă“, noul recurs la monstru sau la măști domină universul plastic. La James Ensor, elementele luate din natură (*Calcan*) devin piesele predilecte ale unei faune deconcertante. Curînd, măștile realizează un alt univers, laborios poate, al umanității teatrale. Dar inconștientul, universul irațional, ca, spre pildă, în *Răzbunarea lui Hop Frog* — îl cuceresc treptat. Date noi modifică

structura „limbajului”. Expresia unei căutări a epocii (încercăm să surprindem momentele de rup-tură, opera caracteristică fiecărei „maniere”) este de pe atunci anunțată de către Gauguin care scrie în 1900 lui Emmanuel Bibescu: „Nu sînt pictor după natură, azi încă mai puțin decît înainte. To-tul se petrece la mine în propria-mi imaginație unică.

93 — Către 1885 descoperirea virtuților simbolic-expressive ale liniei și culorii conferea acesteia din urmă o forță ce nu va înceta să fie folosită. Expe-riența vizuală pune în joc doctrina aparențelor. „Marea, pe care o știm albastră (ceea ce este per-fect adevărat), devine galbenă, dobîndește o tentă fantastică.” Culoarea-simbol (cf. Charles Estienne, *Gauguin*, ed. Skira, 1953) nu este singura modifi-care introdusă. Lucrurile — Gauguin denunță „abominabila eroare a naturalismului” — au desi-gur valoarea semnificației vizibile a unei gândiri, dar lucrurile utilizate sînt din ce în ce mai inso-lite, deși aparțin universului uman. În această „lai-cizare” a universului și a elementelor, artistul nu introduce nici un sistem opresiv. O concepție nouă se ivise datorită transmutațiilor, sensului chthonian (s-ar cere întreprins un întreg studiu despre mitul lui Anteu — „pămîntul este animalitatea noastră”, va scrie Gauguin) și magiei. Despre idolul din cele-brul tablou *De unde venim?* . . . , André Breton va declara (*Entretiens*, p. 277): „În el se contopesc luminos toate forțele la care se poate recurge”.

Gauguin este fascinat de ceea ce numim „indi-cibil”, de problema limbajului său. „Nu are însem-nătate faptul că mă îndepărtez de ceilalți, pentru masă voi fi un rebus, pentru cîțiva voi fi un poet și, mai devreme sau mai tîrziu, ceea ce este bun ajunge în locul ce i se cuvine” (scrisoare către Schuffenecker, 16 octombrie 1888). Răsturnarea care se înfăptuiește este determinantă (impresio-niștii „au investigat în jurul ochiului, nu în centrul misterios al gândirii”). Opera propune un adevăr care nu se mai află „în lumea exterioară” ci în gîndirea sau sensibilitatea omului. De unde ex-periențele absolute. Artistul se slujește de „limba-

jul" inconștientului. Așa cum scrie Charles Mauron (*Vincent et Théo van Gogh*, Instituut voor modern Kunst, Amsterdam, 1953, p. 8), referitor la Vincent: riscul nebuniei „se află în discontinuitatea la care se expune”.

94 — Cealaltă „descoperire” a secolului al XIX-lea (primejdiile se raportează la condiția unui absolut uman, iar opera și viața lui Van Gogh rămân un exemplu în acest sens) nu se datorează stabilirii unui „punct de fuziune” între efortul plastic și efortul expresiv (se cunoaște strădania lui Blake), ci unei noțiuni care răstoarnă ordinea obișnuită. După Redon, „totul se realizează prin supunere docilă față de manifestarea inconștientului”.

Primele litografii ale lui Redon, *In vis* (1879), desenele în cărbune îl transformă într-un geniu al pastelului negru. „Acest material derizoriu, lipsit în sine de orice frumusețe, îmi înlesnea mult căutările în domeniul clarobscurului și al nevăzutului”. Masca, îngerul căzut precedau Ispitirile (care au apărut în 1935), *Ciclopul* (Kröller-Muller), sfinxul, viețile animale ale enigmei, Florile lunare. Într-o vreme când este lăudată o anumită independență, modificarea intervenită în „alegerea subiectului” a putut avea loc datorită materialului și textului, litografiilor *La Edgar Poe* (1882) în care „Ochiul, ca un balon, se îndreaptă spre INFINIT”. Proiecția umbrelor, ceea ce apare, ivirea invizibilului, datorită corpului străin, prezența ființelor excesive, centaur sau sciapod, dau incognoscibilului un alt „adevăr”: „a avea simțul misterului”, scrie Redon, înseamnă „a te menține tot timpul echivoc, a rămâne la duble și triple aspecte, la sugerări ale aspectului”.

În ciuda rupturilor introduse, opera modernă nu este exceptată de la fantastic. Raporturi noi intervin neîncetat; culoarea devine formă (dar aventura liniei continuă); *obiectul* ori *elementul* neidentificat ia locul pe care îl cunoaștem (al personajului?), după excesele naturalismului.

Fără a părăsi domeniul incognoscibilului, scump lui Redon, formele sînt mărturii ale procesului psihologic și ale activității umane. Aceasta rămîne 206

unul dintre elementele care ne-ar îngădui să înțelegem devenirea unei căutări sau ce anume o determină. Așadar, nu e zadarnic să vorbești despre destinul formelor și despre modificarea perspectivelor, cu atât mai surprinzătoare cu cât arta a încetat să mai fie monopolul specialistului ori tehnicianului. Sfârșitul secolului al XIX-lea și secolul XX, de la începuturile sale pînă la suprarealism, se caracterizează printr-o ciudată colaborare între scriitor și artist.

95 — Se cunosc, din creația lui Jarry, a cărui operă grafică și picturală a fost în chip straniu



Véritable portrait de Monsieur Ubu
— 7. —

207 51. JARRY, Adevăratul portret al domnului Ubu, 1896, gravură

ignorată (cel puțin pînă la expoziția din 1953), desene, gravuri în lemn, litografii (*Ubu împingînd cotiga phynanselor*), mai multe picturi, printre care surprinzătorul *Crocodil cu fantasme*. Grafiile lui Jarry, marginale, nu încearcă să fie opere de artă! Desenul acesta ar fi putut avea drept legendă: „Luminați, fraților, calea stăpînului vostru, pîntecosul pelerin (...) Cu urechile ciulite, în rînduri strînse, mărșăluim în pas războinic.”

Se sfîrșise epoca travestiurilor; umorul nu disimulează nici o intenție străină artelor, iar meseria încetează a mai fi „apanajul profesioniștilor”. Redescoperit, instinctul Primitivilor, ca, de pildă, la Douanier Rousseau în *Țigancă dormind* sau *Leul*, este o poetică. Aceasta nu exclude exercițiul. Dar, prin operă, construcțiile imaginației țin loc de „reverie”. Ființelor măcinate de așteptare ori victimelor inerției, *exprimarea instinctului* le aduce mesajul imagisticii derutante a lui Séraphine sau Scottie Wilson, rezultată din efort, din lucru tenace (să ne gîndim la „Palatul” factorului Cheval), luînd ca pretext extraordinare peisaje exotice. În asemenea cazuri nu putem decît lăuda obstinția sedentară și fenomenul verosimilității.

96 — La începutul secolului XX căutările se precizează, folosind mijloace noi, de pildă filmul care, la Méliès, implică o tehnică a fanteziei și a construcțiilor. „Nu există o singură artă cinematografică, va sorie Méliès în 1937. Există mai multe, în genuri cît se poate de diferite” — cele *Patru sute de Farse, Călătoria*, sau diligența diabolică, transpunerea în imagini a unei serii de construcții perfect animate și destinate acelei explorări uimitoare, din afara timpului și a lumii, caracterizează filmele lui Méliès, „un adevărat alchimist al luminii”, după opinia lui Ch. Chaplin.

Fără a fi legați prin afinități, descoperitorii se lăsau cuprinși de temeri. „Omul” lui Kubin se află în miezul descoperirilor sau al expresiei profetice. În artă, *cealaltă parte* (unul dintre cele mai celebre episoade din *Alice în Țara Minunilor* e traversarea oglinzii), și aspectele multiple ale aceluiași obiect 208

sau grup încep să capete drept de cetate. Faptul că epoca este prea puțin atentă la toate acestea nu are însemnătate. Anii 1907—1908 constituie o perioadă de ruptură inaugurată de *Domnișoarele din Avignon* (într-o casă de pe strada d'Avignon, la Barcelona). Unghiurile „combinate”, partea dreaptă a tabloului, juxtapunerea profilurilor, și nu, ca pînă atunci, „transparența” chipului sau reflexele care îl încîntau pe savantul specialist în cristalografie perspectivală, fac din Picasso un maestru al descoperirilor.

La un alt artist, Marcel Duchamp, din 1914 intrat în legendă, o logică a inversiunii întemeiază nu absurdul, ci opera extremă. Fără a o ralia, prin aceasta, fantasticului, personalitatea alegerii este obsedantă. Marcel Duchamp, după cum scrie André Breton în *Les Pas Perdus* (p. 145), „ne-a eliberat de concepția lirismului-șantaj a cărui expresie e gata făcută”.

97 — În mod cert, fantasticul și-a schimbat direcția de cîteva ori, iar de la aventura suprarealistă, tabloul tinde să devină imagine. De aici nevoia de a confrunta operele și tendințele, mai ales pornind de la realizările lui Marcel Duchamp. Acest punct de plecare nu implică nici o recuzare; el situează o epocă bogată în descoperiri. Vom încerca să-i surprindem sensul, indicînd modificările intervenite, precum și evoluția căutărilor. Din această perspectivă, vom ține seama nu atît de dezvoltarea unei formule, cît de momentul apariției operei.

Celebră, *Mireasa și celibatarii săi* revoluționează domeniul formelor; iar cele „9 tipare” (*matricea erosului* făcută din 9 tipare, celibatarii) îngăduie să surprindem unul dintre aspectele operei bizare. Acele forme metalice colorate, între două plăci de sticlă, nu încetează să intrige. Marcel Duchamp „este omul cel mai incomod din prima parte a veacului XX” (André Breton, *Dict. abrégé du surréalisme*, 1938, p. 10); omul determinant, absolut, după opinia lui Robert Lebel (ed. Trianon, 1959).

Între 1910 și 1918, „invențiile” se înmulțesc. Mo-

209 mentelor de ruptură le corespund tot atîtea mij-

loace noi: pânze ovale (Braque, 1910); introducerea literelor în tablou (Braque, BAL, 1911; Lario-nov, Portretul lui Tatlin); colaje, materiale și imi-tații (1912); ready-made (obiectul gata făcut, al lui Duchamp, 1914); colaje și reliefuri (Arp, 1917). Curînd vor apărea frotajele (Max Ernst, 1925), „deșirurile” lui Miro, decupajele din hîrtie ale lui Hans Arp (1931), obiectele suprarealiste, decalco-mania (Dominguez), fumajul (Paalen). Geniul in-ventiv sporește descoperirile, iar fantasticul se con-tinuă prin aventura obiectului care, *astfel*, com-pletează figura.

98 — Epoca noastră va fi îndemnată să țină seama de elementul neînsemnat, și nu de „ulciorul” cubiștilor, de străvechea *vanitate*, sau de „legile peisajului” (mitologizînd o situație). Sensul deta-liului variază în funcție de „material”; privirile omului, în această aventură, manifestă o anume predilecție: *obiecte*, plaje, orașe. Îi datorăm lui Chirico, începînd din 1911, și de la marele oraș scăldat în soare, în plină amiază, fără umbră, re-descoperirea unui spațiu oniric, o întreagă mitologie modernă: piața este *pustiu* — dar lumea este sexuală, cu sau fără manechin, reprezentînd o tema-tică a universului individual, privat fără veste și parcă fără „temei”, cînd *cuplul* nu este activ; lu-mea sexuală deci, simbolică, nu lipsește din perioada turnurilor și arcadelor. Totul depinde de raportul dintre noile obiecte și arhitectură.

Folosirea obiectelor sau a elementelor (*Enigma ceasului*) nu e de domeniul realismului „vizionar”. O asemenea dialectică a obiectului succede, după 1900, echivocului romantic. Odată cu artiștii mo-derni, pictura metafizică — construcție a imagi-narului — stabilește sau descoperă fapte noi, aven-tura, „pînda”. Se năzuiește spre absolut (ori către tăcerea „sepulcrală” a tablourilor metafizice), con-form unor raporturi neașteptate. În sfîrșit, umbra cade în opoziție cu sursa de lumină și folosește gnomoni delictuali. Această opoziție (o formă a răsturnării, sau a „logicii” subversive) reprezintă un mijloc de investigare. *Stranietatea* e o sursă de 210

afinități. Lor li se datorează misterul, magia spațială, puterea de investigare.

99 — La Hans Arp, după o piesă în lemn colorat din 1917, opera este pusă sub semnul răbdării, al unei uimitoare sensibilități tactile, al jocului mâinii care precede orice gândire, al „intențiilor constructive”. Amalgamul de tehnici și modalități pare curios — dar tocmai această totalitate (cadrele uzuale sînt nesocotite) înlesnește descoperirea, cu atît mai eficace cu cît gândirea este *pusă la îndoială* de către simțul tactil, mișcare, experiență vizuală, nevoie a unui alt format și a unor locuri noi pentru *operă*. Tabloului dreptunghiular îi urmează obiectul, construcțiile, reliefurile, această curbă a aventurii, totalitatea unei cunoașteri fără gnoză (iată noua particularitate a fantasticului din secolul XX).

Nici urmă de articulație în această artă a formelor (*Păstorul norilor*, de Hans Arp, reia masele cu o mobilitate deconcertantă); totul pivotează, se amestecă pe nevăzute. *Formele cosmice* (1927—1948) ne introduc într-o altă lume, fără o cosmologie savantă, împrumutată. (Iată o altă deosebire.) Aceste opere care par abstracte sînt legate de forma umană, ca un fruct — unul dintre cele mai uimitoare. Nu putem ignora acest corp nou aflător printre noi; aventura, de la Picabia la Max Ernst (descoperirea frotajului, apariția și construcțiile *Istoriei naturale*.)

100 — Desenele mecanice ale lui Picabia, *Parada amoroasă* (1917), marchează un moment de rupătură. Omul modern trăiește cu obsesia obiectului care nu slujește la nimic, a aparatului deteriorat (e aici un fel de revanșă împotriva demonstrației didactice), sau a mașinii dezinvolve, prodigioase, a detaliului inutil. Această *disjunctie* (precum și respingerea oricărei economii) se explică desigur prin caracterul neașteptat al capriciului, dar, mai degrabă, prin exigența ce se raportează la om. Refuzul de a se supune, de a fi constrîns (artistul e o pildă de prodigioasă libertate) oferă aventurii un absolut al ei, acel caracter de joc ce deconcertează. Pictura lui Picabia reprezintă cu adevărat

„succesiunea — adesea disperată, neroniană — a celor mai frumoase sărbători pe care omul și le-a dăruit vreodată sieși”. (André Breton, N.N.R.F., 15, 1954, p. 491).

101 — Nu o dată fantasticul își modifică sensul în epoca modernă. Legătura lui cu imaginea nu e silită. Ruptura operată schimbă condiția elementelor și formelor; intervin materiale; opere, „tablouri” ce scapă vechilor clasificări. *Colajele MERZ* (1918/1919) ale lui Kurt Schwitters introduc materiale stranie: bilete vechi, tichete, sfori. Acest gust pentru „rămășițe”, reprezentând „produse” ale activității umane, duce la adaos, la suprapunere, care e legea noului hibrid, priceput în a aglomera, construi și folosi tot felul de nimicuri. (Toate noțiunile laudate de sisteme sau de comentatori fideli școlilor vechii estetici sînt combătute: simetria, ordonarea etc.) Maniera întemeiată pe principiul folosirii acestor materiale a fost numită de Kurt Schwitters *Merz*; „cea de-a doua silabă a cuvîntului Kommerz” (va scrie K.S. în 1928). Dar arta premergătoare colajelor, introducerii literelor, balletului și liniei rapide sau accentuate, anunțînd „caligrafii”, apare ori se definește înainte de 1914, în parte de la sau după Apollinaire și artiștii ruși.

102 — Dacă descoperirea înseamnă căutare a „imaginii universale” (nici o civilizație nu are monopolul universalității), arhitectura fantastică, *MERZ-bau* (1924) dă naștere unei sculpturi gigantice ce se înalță încetul cu încetul de-a lungul celor trei etaje ale casei lui K.S. „și devine realizarea ideii sale de *Gesamtkunstwerk* (operă de artă universală). *MERZ-bau*, prin totalitatea sa plastică, picturală și arhitecturală, reprezintă o operă de artă de o fantezie monstruoasă” (Hans Bolliger, K.S., ed. Berggruen, 1954).

103 — Spre deosebire de imaginea deseori factice (la suprarealiști, în pictură), insolitul nu este o modă. De nenumărate ori, tehnicile sînt cele care revelează noi aspecte ale fantasticului. Către 1915—1916, Modigliani termină un portret al pictorului 212

mexican Diego Rivera (actualmente la Muzeul din Sao Paolo), ce poate fi socotit o capodoperă în graffiti, noua descendență a „portretului”. Profuzia petelor excrescenței parazite; paloarea, trăsăturile feței, mușchii oblici și carnația dau o asemenea imagine a formei umane încât portretul se transformă într-o adevărată rețea de graffiti, de materii insolite. Fantasticul împrumută iarăși de la real, folosind căi ocolite. (Către 1944, ele uimesc la Jean Dubuffet printr-o desăvârșită măiestrie.)

104 — Opera lui Jacques Villon, de pildă *Soldați în marș* (1913) ori *Echilibrul* (1914), evocă o arhitectură cu lumină fixată care nu tinde către o densitate „plurală” prin contur. La moderni, unde încercăm să surprindem cele dintâi opere în acord cu actul insolit, *lumina* găsește în și prin operă, ca în prizmă, un fel de LOC în care măsoară, analizează, vibrează. Evoluția sa, pentru om, depinde mai mult de racursiu decât de insistență, de situare — ca în *Teatrul* (1932) lui Jacques Villon — care devine o placă turnantă, un ansamblu de faze alternate, un nod de răscruci (el succede vechii scenografii), cu ieșiri insolite. Opera devine loc, punct de vedere, labirint.

105 — Modernilor le datorăm numeroase noțiuni dificile ce contravin accepției pe care le-o dau sistemele. Inversiune, răsturnare, disjuncție, juxtapunere (planul decupat, suprapus), discontinuitate (sensibilă în opera lui Miró, McLaren), aglomerate, rețele hibride — iată tot atâtea *fapte* care modifică tehnicile și experiența. Juan Gris (ne amintim extraordinarul portret al lui Maurice Raynal — 1911) consideră unele convenții, chiar dacă vin de la Seurat ori Cézanne, drept teoreme a căror „reciprocă” este mai demnă de luat în considerație. O apariție multivalentă, neașteptată.

106 — Acest „cult al inversului” (studiul „răsturnării” nu mai privește personajele, ci demersurile) permite să se vorbească, îndeajuns de superficial, de „satanismul” artistului! Inversiunile crea-

toare, gândirea negativă, *impresionată*; lumina fixată, opera ca loc, obiectul dinamic ori cu funcționare inutilă (mașina optică a lui Duchamp este o veritabilă *mandala*, dar acționată), reciprocele și prelungirile insolite, spațiul oniric, pustiu din orașe și dinăuntrul omului sînt tot atîtea realități sau idei dificile pe care nu încetăm a le dezbate. Dezmințirile nu au valoare de probă. Opera modernă intervine constant împotriva sistemului și esteticii recognoscibilului. Era dezintegrării obiectului, a fantasticului a-geometric (ce poate fi regăsit la Mondrian, către 1911, și la Archipenko), este în egală măsură și era unității, cea care spulberă ecuațiile obișnuite, falsele asimilări. S-o spunem limpede: înainte de 1914, artistul modern înțelege lucrurile în *locul* lor, fără anecdotă, fără confluență inutilă.

107 — Înaripați, masivi, caii lui Chagall se metamorfozează în boschet. De aici înainte omul încetează a mai fi etalon (pentru această subversiune va fi acuzată „gândirea poetică”); iar *Promenada* (1917), femeia în cer, *Omagiu lui Apollinaire*, *Violonistul* nu sînt imagini concertate. În spatele lui *Oedip* încremenește o femeie, de-abia aruncînd o privire bărbatului care nu e înger. Folosind legile *răsturnate* ale regnului animal, de o pluralitate legendară, arta lui Chagall este alcătuită dintr-o serie de oscilații care se anulează ori se echilibrează pentru a impune tot ce nu mai suferă tensiunea exercitată de sol. Fantasticul în pictură (cam după 1910, la Marc Chagall), în universul lăuntric și fabulos, este acela al unei vieți care, în operă, nu acceptă nicidecum anecdota. Subconștientul iese la suprafață, iar voința de ruptură, de îndată ce capătă conștiința autonomiei căutării, contează pe elementul surpriză. Așa cum scrie Georg Schmidt (*Les Maîtres de la peinture française contemporaine*, ed. W. Klein, 1949, p. 41), „odată cu unitatea de spațiu, în tablou este distrusă și unitatea de timp: alături de prezent, se desfășoară trecutul și viitorul”.

108 — Esteticile ambiguității substituie poate „diavolului”, unei perfecțiuni răsturnate, starea obiectelor, a lucrurilor și a ființelor „antrenate într-o circulație totală, unde nu mai există nici sus, nici jos” (Jean Cassou, *Chagall*, Torino, 1953). În rîndul acestor obiecte, manechinele epocii metafizice joacă un rol care mărește distanța. În *Mamă și fiu* (1917) de Carlo Carrà, mama nu e decît un „bust” așezat pe un soclu. *Penelopa* assemblează diferitele părți ale armurii „cubiste”. La Maurice Cantens, Prințul blestemelor, „pui de iguanodon purtînd pe cap o catedrală”, reflectă obsesia „formelor fastuoase și stranii” dragi lui Ghelderode.

109 — Mai absolute, identitățile secrete și ceea ce numim inversiune ori simț al insolitului se datoresc stării polarităților inverse: Klee, Primitivul unei noi sensibilități, după opinia lui Werner Haftmann, excelează în opere misterioase, unde fantasticul rezultă din pînda și juxtapunerile hibridului. *Săgețile* ce par enigmatice, „aceste genii ale distanței”, cum scrie Georges Limbour, indică tensiuni neobișnuite între direcții de neidentificat. Artistul ordonează fluxul aparențelor și al experiențelor — gesturile omului (Sectarii), viața animală și vegetală (în locuri de pîndă ori în Grădina botanică); focul, apa, aerul — toate forțele în rotație. Asociînd regnurile și planurile (de unde multiplicarea lucrurilor, prin sciziparitate), Klee ne modifică deprinderile și modurile de a vedea, senzațiile în fața operei — ca în *Recoltă coaptă*, unde se observă *acordul simultan* al „formelor, mișcării și contramișcării”.

110 — La Kandinsky, începînd din 1910 (*Compoziție II*), labirintul optic este de o asemenea natură, încît se poate vorbi de o schimbare de semn în fantastic. A-conceptual, el nu mai numește elementele. Esențială este, într-o artă tributară grupării ori simțului maselor, orientarea impusă forței. Aceste construcții sînt tot atîtea viziuni, tot atîtea aspecte ce angajează gîndirea. Fiecare pînză e un soi de capcană, de labirint, care prinde pe oricine
215 în plasă. Dar mesajul acestei picturi este cu pre-

cădere interior. El nu ilustrează nici o dogmă, el descoperă cu pasiune mecanismul căutării umane.

Pictura fără imagine nu reprezintă decît un moment. Abundența detaliilor, a formelor negeometrice, ca în *Mișcat* (*Mouvementé*) (1935) permite decupaje revelate de filmul de artă. Niciodată tensiunea nu a fost atît de puternică. Destinul artei pare a se decide încă o dată, în cîteva reprize, între 1910 și 1930.

111 — Invecinată, dar parcă izolată în ceea ce privește pictura, nu și imaginea, aventura suprarrealistă a fost îndelung studiată de promotorul ei. Lucrările lui André Breton (*Le Surréalisme et la peinture*, 1928; *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, 1941; *Projet initial*, în *Le Surréalisme en 1947*), stabilesc multe trăsături ce vor deveni caracteristice pentru noua estetică. Ea va fi poate opera scriitorilor care nu conțin să-și arate și să-și afirme entuziasmul. Datele datorate scrierilor lor sînt departe de a fi arbitrare: ele dovedesc o cunoaștere și un interes pe care zadarnic le-am căuta la comentatorii profesioniști. Prin suprarrealism, și mai ales datorită lui Max Ernst, reapare imaginea. Din acea clipă, pictura încetează de-a mai fi unitară ori de-a mai avea o direcție unică.

112 — Pusă, în general, în discuție, pe planul „artei” (ne amintim de o pancartă de la „expojar-ryziție”: „opera de artă este prin definiție un crocodil împăiat”), aventura cuprinde un mare număr de opere. Cît despre momentele de ruptură, ele sînt tot atîtea descoperiri, căi noi. Din 1920 scriitura automată era recunoscută ca „metodă” de explorare a inconștientului. Iar automatismul grafic ca „mod de expresie” este, tot după André Breton, „singura structură care corespunde nondiferențierii (...) dintre toate însușirile senzitive și funcțiile intelectuale”. Astfel, aria operei suferă noi modificări. Ea se confundă cu „cîmpul psihofizic total”.

Să reținem din această perioadă o noțiune ce pare uitată: *punctul alb* (cf. Marcel Lecomte, 216



145. GEORGES
MÉLIÈS: *Dili-
gența diabolică*,
film, 1906

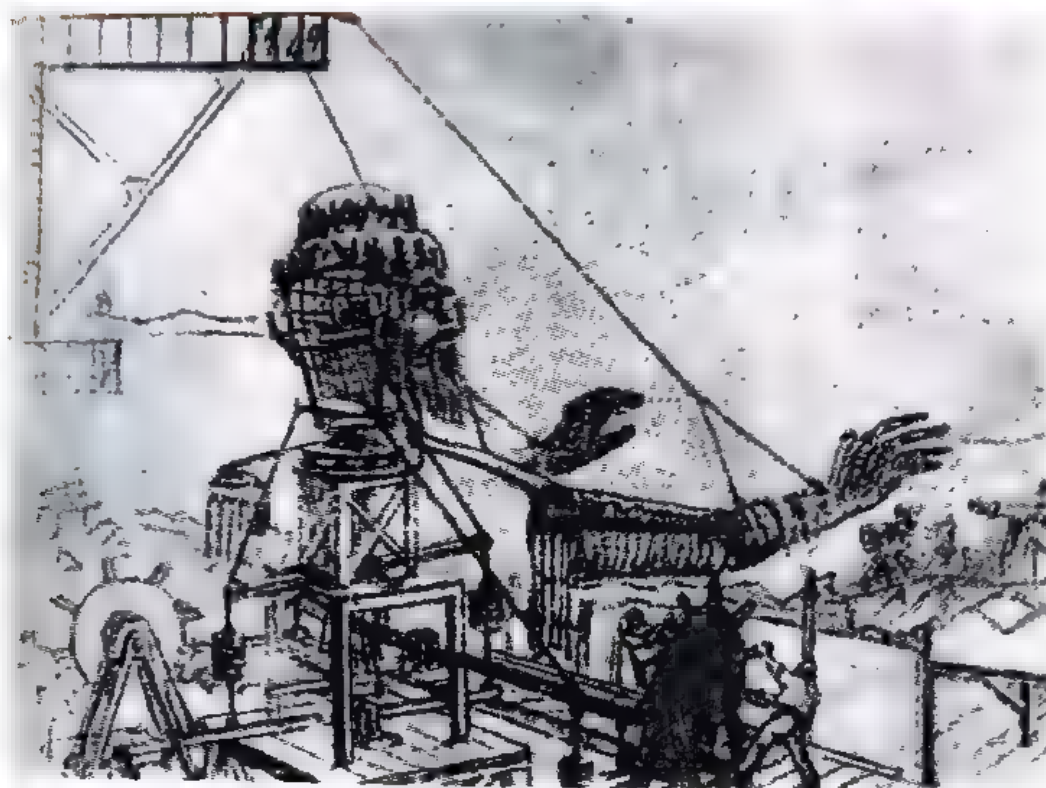


146. VICTOR HUGO: *Castel*

147. VICTOR HUGO: *Burg și cruce*, 1850



148. ODILON REDON: *Christos la Sacr
Coeur*, pastel



149. GEORGES MÉLIÈS: *Urlașul*, film din 1912



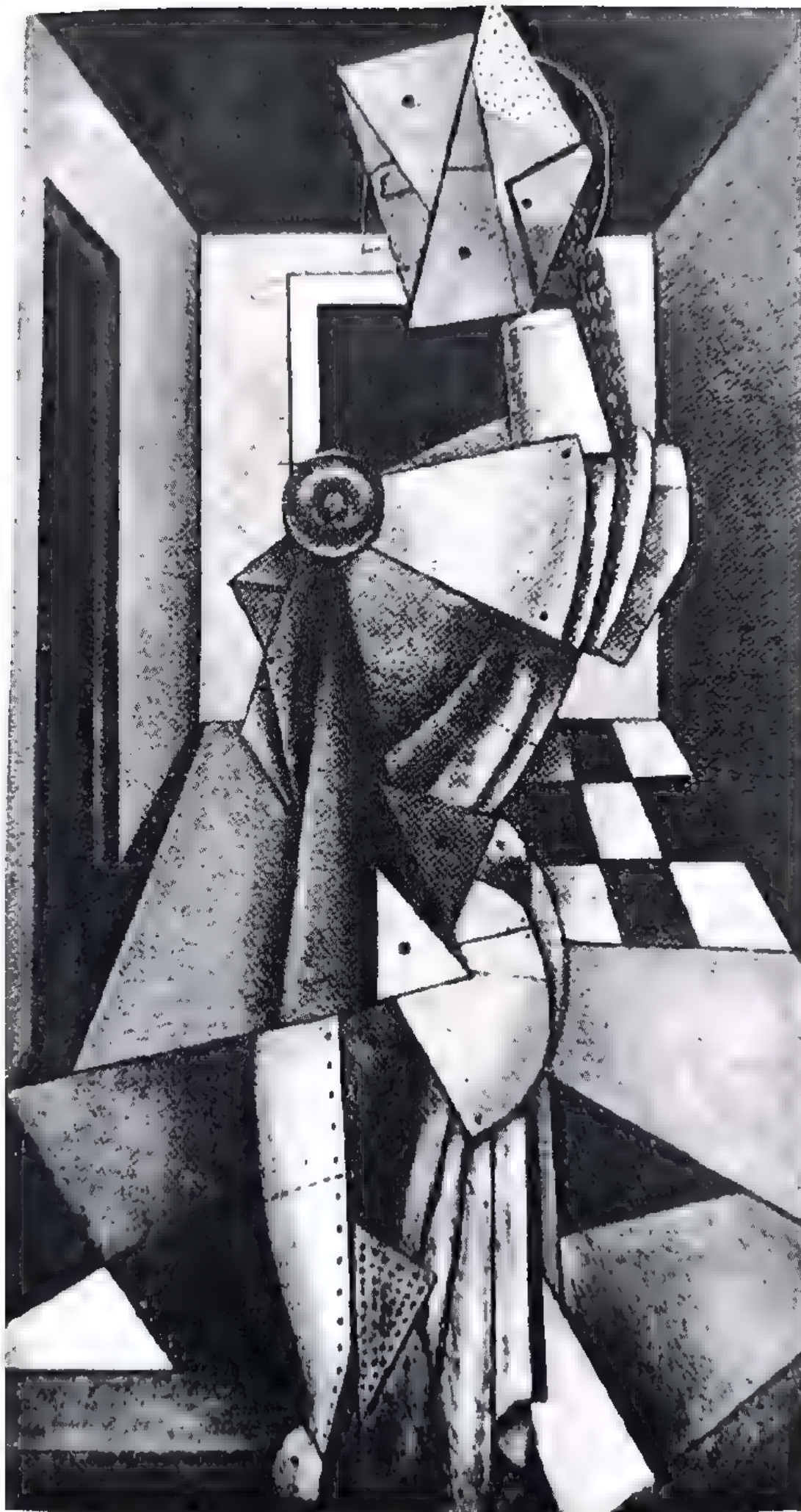
154. CHAGALL: *Violonistul*, 1912

155. KLEE: *Pereche de dansatori, acunreă*, 1928



156. KLEE: *Bărbat cu cilindru (Joben)*, 1925

157. CARRÁ: *Penelopa*, 1917





158. FUCHS: *Arbore cu șarpe*, 1952



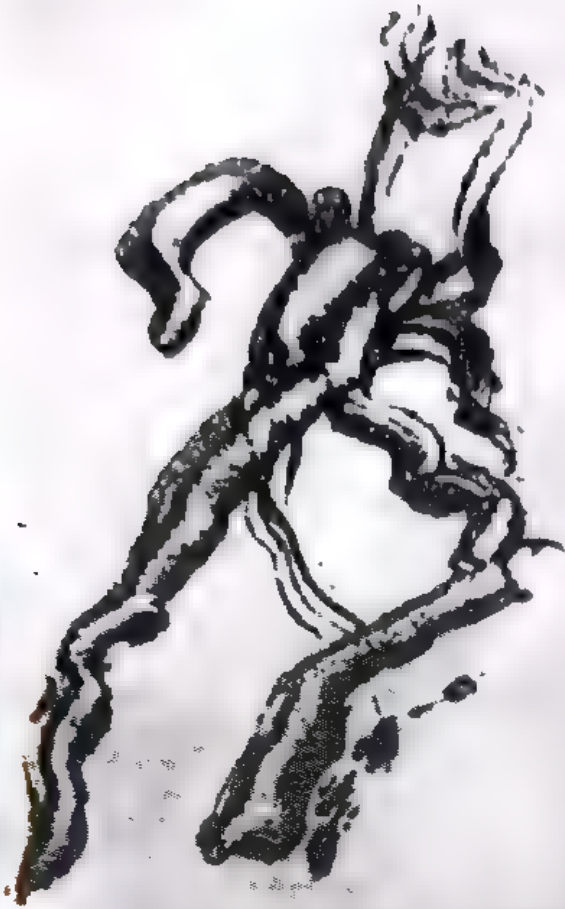
162. MAX ERNST: *Decorative lion, collage*



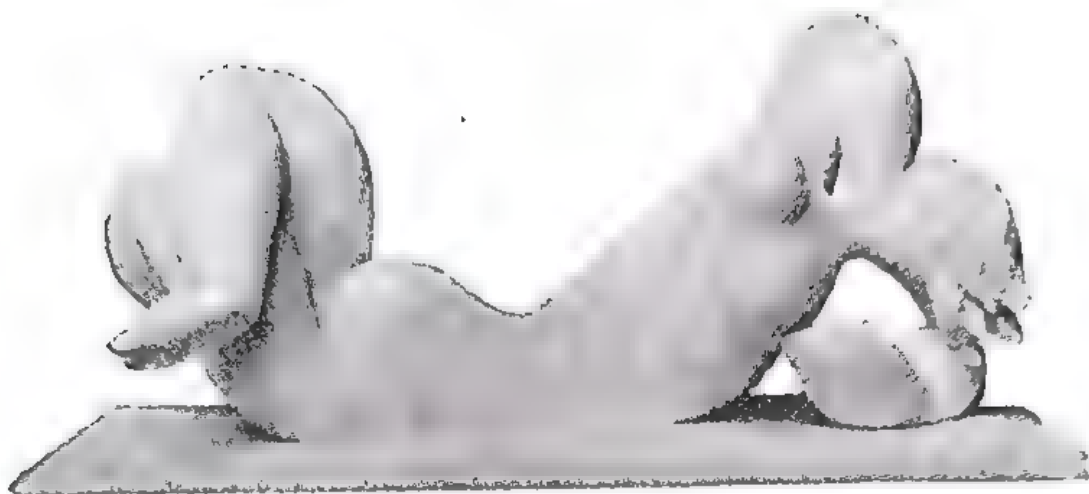
163. MAX ERNST: *Oedip, nud et pumna, cola*



165. HENRI MI-
CHAUX: *Mă arunc*
în picioarele mele



166. REG BUT-
LER: *Desen pentru*
o sculptură, 1951

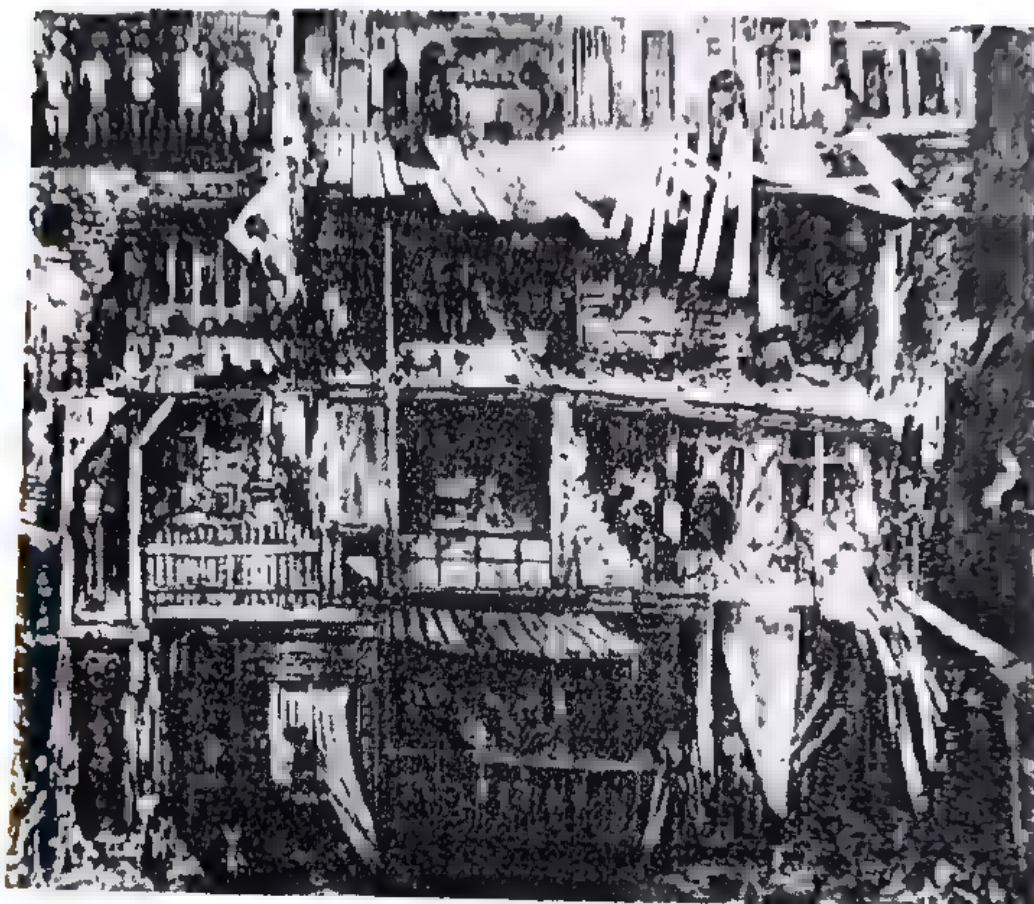


167. HENRI LAURENS: *Toamna*, 1948



168. PICASSO: *Visul și minciuna lui Franco* (detaliu), 1937

169. MAX KAMPF: *Judecală sau Carnaval*, 1942



170. MAX KAMPF: *Lăcustă-catapultă*, 1951





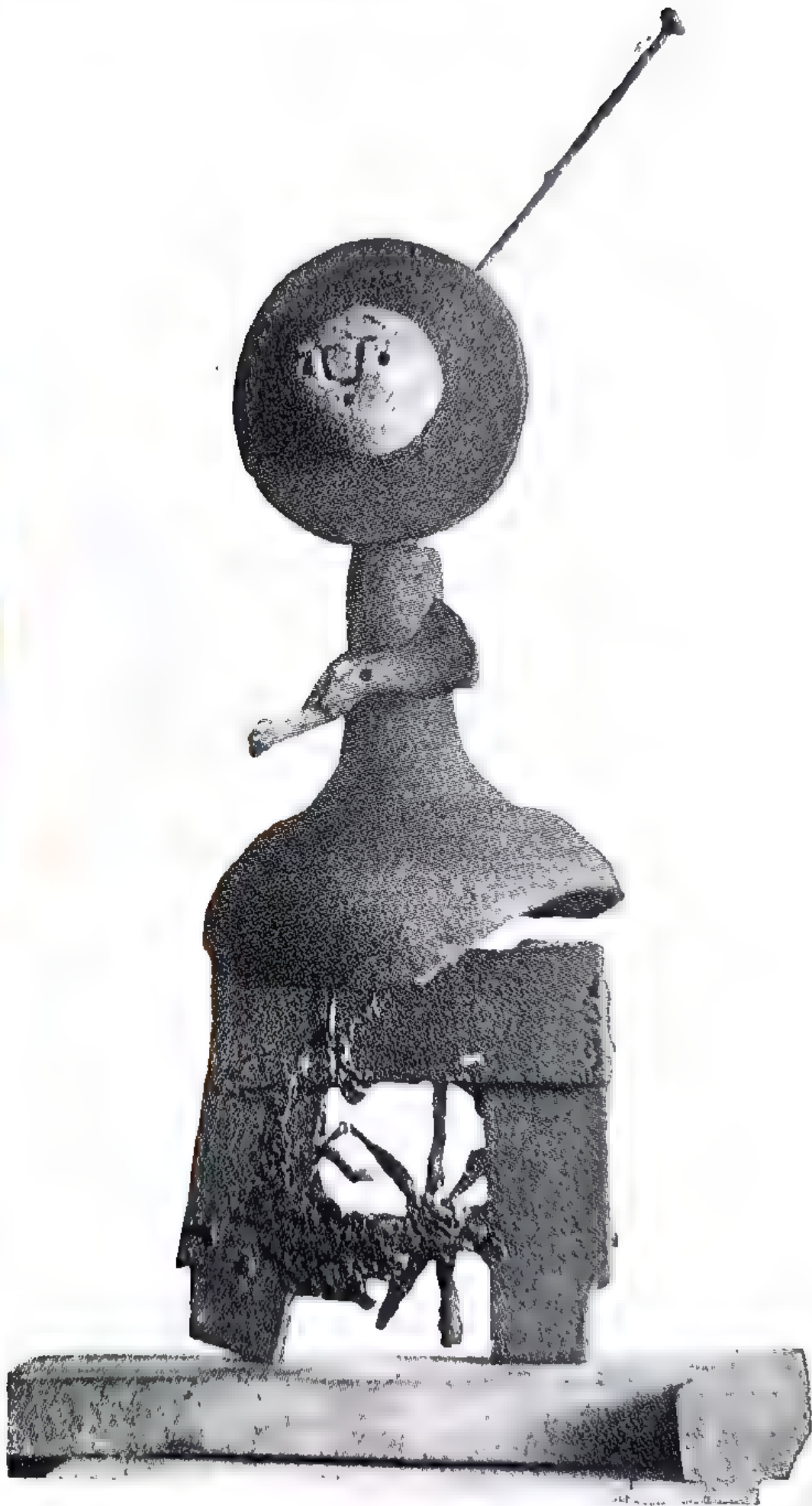
171. MARINO MARINI: Călăreț, 1947



172. GERMAINE RICHIER: *Gärztle*, 1951, plumb

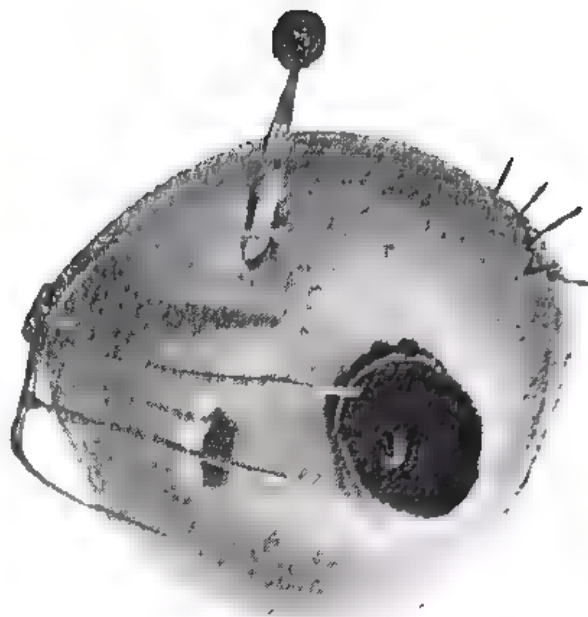


173. GERMAINE RICHIER: *Cucuvea* și cătugăriță
1949—1950, nevaforte



175. ROBERT
MULLER: *Monstru (Ri-
nichtul)*, 1952-53, sculp-
tură articulată

176. *Apariție în aer*,
desen de nebun





177. DALÍ: *Girafa în flăcări*, 1935





179. LIPCHITZ: *Figura*

N.N.R.F., ianuarie 1954) pe care Breton îl definea astfel în *Les Pas Perdus* (p. 107; despre punctul suprem, cf. *Manifestes*, p. 20; despre punctul critic, Matta, II, ed. R. Drouin, 1947): „Dacă se aprinde o luminare în beznă și apoi este îndepărtată de privirea mea pînă cînd nu-i mai pot distinge decît flacăra, nu-mi mai dau seama de mărimea flăcării și nici de distanța ce mă desparte de ea. Nu mai rămîne decît un punct alb. Obiectul pe care îl pictez sau omul care se află dinaintea mea nu trăiește decît atunci cînd am făcut să apară asupra lui acel punct alb”.

113 — Confruntarea cu operele nu îngăduie întotdeauna descoperirea acestui sens al observației. Dacă obiectele pe plajă au valoare datorită descoperirii unui „țesut capilar”, ce asigură „schimbul constant” (André Breton, p. 170), tablourile lui Tanguy precizează ce anume va deveni formulă sau imagerie. *Făcea ceea ce voia* (1927) anunță cultul obiectelor de formă neobișnuită. În *Vara la orele patru, speranța* (1929) descoperim un film (al operei) care nu este continuu. În spatele fiecărui tablou, structurile folosite nu sînt totuși distruse. Chiar din clipa observării elementului, opera pictorului este *anticipare*.

Cum „Imposibilul” îl obsedează, Magritte precizează (*Les Arts Plastiques*, iunie 1954, p. 43): „Tablourile mele sînt imagini. (...) Descrierea imaginii pictate (...) trebuie să fie perfectibilă la nesfîrșit.” Ceea ce dă imaginii un alt aspect, foarte finisat, pe care îl regăsim la Bona, către 1955, și la Fuchs, pe un alt plan (ca printr-o saturare cu „imaginea religioasă”, substituită picturii). La Ferro care a știut să beneficieze de inovațiile introduse de Matta. Pictorul mizează pe „uzura semnificației”. Și, de la *Greana trecere* (1926), insistența și „desfășurarea” miraculoasă au căpătat însemnătatea cunoscută, în pofida denigratorilor, prin crearea de obiecte noi sau prin situarea obiectului într-un *decor* neobișnuit.

217 La Henri Heerbrant, „Inscripțiile” în maniera lui Klee; obiectele înălțate în vîrfurile unei prăjini

(*Fertilitate minerală*) sînt asemănătoare ființelor de pe stradă (din 1950), reprezentînd hibrizi văzuți din față, din profil și de-a valma cu monștri de astăzi care reclamă și ei prezența omului.

Participanți la aventura suprarealistă, Man Ray și Ubac s-au remarcat prin fotografii ciudate. *Imaginea sub toate formele ei avea să obsedeze epoca.* Totuși, obiectul nu este abandonat; obiectul mobil și mut, sau cel fremătător, atingînd la Calder o amploare și o suplețe ce sfidează mecanica.

114 — Între 1927 și 1931, obiectele-personaje ale lui Giacometti s-au bucurat de un succes ieșit din comun. Ele erau fără îndoială legate de actele inconștiente și de confesiune: erotismul era vădit; epoca noastră știe să se arate fără fard, nu-și prea disimulează viața nocturnă. „Incarnarea acestor dorințe, realizarea lor simbolică constituie procesul tipic al perversiunii sexuale, asemănător din toate punctele de vedere cu procesul actului poetic” (Salvador Dalí, *Surréalisme au service de la Révolution*, nr. 3). Obiectele dezagreabile, personajele efilate, Palatul și Piața, semnifică o condiție a cruzimii, iar distanța maximă dintre ființe, o singurătate inumană. Drepte, rigide aproape, figurile nu suferă din pricina subțiririi, deoarece, dedesubtul lor, sprijinul Sfinxului le autentifică! În această încercare, pînă în 1947—1948, se distinge nu o dată predominanța liniei verticale, a axului mare ce parcurge Corpul. E vorba de o experiență care transformă legile obișnuite ale privirii. Omul simte nevoia să rețină planurile care lunecă într-o prăpastie. Și acest soi de spaimă ori de neliniște caracterizează fantasticul modern, abordarea suprarealului prin mijloace care nu încearcă să mascheze nici discontinuitatea, nici atracția, magnetismul elementului, pătrunderea bărbatului și a femeii într-o altă noapte.

115 — Unul dintre *obiectele simbolice* închipuite de André Breton (1931) manifestă viziunea eterogenului (obiectul suprarealist nu este totdeauna concludent, nefiind scutit de o factură *bric-à-brac*, în era *bazarelor*), gustul pentru adaos, ne-

voia de juxtapunere, pe care le aminteam în legătură cu opera pictată și cu noțiunile recunoscute, în pofida asaltului. Praștie, șa, bilă, corn preced *altarele* din 1947 (cf. André Breton, *Projet initial*). Același comandament, care nu închide arta în nici o formulă (la moderni se observă o diversitate uluitoare), caracterizează opera lui Alexeieff care multiplică, în gravurile și filmele sale, cu ajutorul lui Claire Parker, experiențe neobservate de către profani, asupra punctului optic și mișcării, asemănării și oscilațiilor (înregistrarea circuitelor pendulului simplu sau compus oferă o imagine care instituie noile aspecte ale *volumelor iluzorii*). Pe placa de aramă sau pe ecran pot fi constrânși și orientați acei corpusculi care vor distruge, poate, linia. Ei iscă un univers de forme uluitoare. *Printul Igor* este o capodoperă a tehnicii, fiind mai mult decît o evocare: străvechiul ținut își păstrează întreaga poezie — și în alt domeniu, cel al filmului (*O noapte pe Muntele Plesuv*), Alexeieff tratează teme ce îi sînt familiare, dezvăluind o asemenea știință a mișcării, încît opera sa este azi un model clasic al fantasticului. Nu există multe filme de o asemenea calitate plastică și cu o astfel de intuiție a imaginii insolite în mișcare.

116 — *Bătăliile* lui Masson (către 1935) celebrează obsesia incandescenței. Mitologia dezvoltată în acea perioadă ar putea fi situată sub semnul Minotaurului. În aceeași epocă, la Valentine Hugo — ilustrațiile sale pentru *Povești bizare* de Achim von Arnim sînt celebre — capacitatea de metamorfozare și răbdarea, exactitatea imaginarului ating o intensitate ce dovedește cît de fascinați de *straniu* sînt modernii, dincolo de „sufletul romantic” (într-un anume fel „redescoperit” între 1920—1930). Bizarul dezvăluie o viață efectivă a imaginilor, din ce în ce mai amenințată — nu de vreun „faliment” (*Girafa în flăcări* a lui Dali e din 1935; epoca ceasornicelor moi se încheie în 219 1931), ci de facondă.

117 — Ferit de orice facilitate, Max Ernst, de la colajele din 1919, „proiectează în fața ochilor noștri filmul cel mai captivant din lume” (André Breton, *Les Pas Perdus*, p. 103). *Femeia 100 de capete* rămîne unul dintre albumele timpului (și nu sînt multe asemenea albume), iar *Istoriile Naturale*, cu acele Pampas-uri, Lovituri de bici, Diamante conjugale (ed. J. Bucher, 1929) reprezintă un atlas al miraculosului. Valorificînd frotajele, o „ordine” neuzitată, rețeaua grafică și investigarea materialelor (rolul lor „oracular” pare a fi contestat de comentatori), aceste planșe sînt mai mult decît experimentarea unei tehnici. Ele modifică, într-un anume sens, istoria creației, așa cum este ea narată îndeobște: forma apare cînd rețeaua frotajelor (sau a „decalcomaniei”) se precizează. Distrugerea „planului”, a oricărei gîndiri anterioare ar fi una dintre legile operei moderne care colectează dificultățile. Așadar, căutarea nu este niciodată prizoniera unui sistem (și cu atît mai puțin a unui sistem de gîndire), sau a unei serii de reglementări. În acest domeniu, fantasticul nu se mai supune construcțiilor premeditate. El descoperă o arie nouă prin raporturile, recunoscute ori căutate, dintre hazard și gest. „Avînd nevoie de trei linii într-un tablou, Duchamp a lăsat să cadă în mișcare liberă, de la înălțimea de un metru, trei fire de bumbac de cîte un metru lungime și le-a fixat traiectoriile-etalon, evitînd, pe cît îi stătea în putință, alegerea personală” (Henri-Pierre Roché, N.N.R.F., iunie 1953, p. 1136).

La Max Ernst în *Istoriile Naturale* sau *Hoarda* (1927), monstrul, „la antipodul trecerii”, exclude orice figurație a omului. (Se poate măsura drumul parcurs de la Arhanghell!) Artistul își schimbă mereu direcția căutărilor. Decalcomania nu este decît o capcană tehnică, un atlas de pete fibri-lare avînd rolul unui revelator atunci cînd comentatorul se mărginește să ia în considerare o activitate numită de el „mecanică”. Această dezvăluire, această *descifrare* a imaginii negative, în adîncul materiei (care joacă rolul unei imagini criptice a cărei grilă nu e cunoscută), va fi desăvîr-

șită prin gest, prin intervenție activă. Dar în această întreprindere, nesiguranța, riscul (fiecare operă este alcătuită potrivit acestor rețele opace sau translucide, bizarii *Microbi* de pildă), — căutare și aventură — sînt o consecință a pîndei. Așa cum remarcă Joë Bousquet (*À la hauteur des yeux*, ed. R. Drouin, 1950), „Max Ernst a provocat o *deplasare* în care sînt antrenate, în același timp și în mod irezistibil, viziunea și dublul ei: omul care vede; ceea ce surprinde privirea lui”. Ar fi cu neputință să definim mai bine „fantasticul” acestui secol, care nu mai ascultă de hazard (decît în aglomerările de pete și elemente sudate). Totul depinde de osmoza dintre privire și ceea ce surprinde ea; de magnetizarea gestului ce ascultă de un material, sau de coordonate invizibile. Așadar, această artă nu este o algebră, fidelă aparenței probelor sau aparenței unei demonstrații „probante”, etalate. Cît despre apariția școlii albe (Tobey), a „caligrafiei”, ea reprezintă încă o descoperire, aceea a *semnului* dotat cu sens și nesimulat.

118 — Tablourile „cu enigme” nu sînt totdeauna opera pictorilor (profesioniști). Cunoaștem bizaarele flori ale Séraphinei, *Sodoma* (1930) ori *Penelopa* de Alberto Savinio. Chiar dacă imaginea nu este exemplară, opera poetică atinge acel *punct de neîntrecut*, de îndată ce e condusă de „călăuza fantomelor” (cf. André Pieyre de Mandiargues, *Médium* 3, mai 1954, pp. 49—50). Nu se poate trece peste ceea ce epoca datorează atît poeziei lui Hans Arp, cît și „construcțiilor” lui Kurt Schwitters. Unul dintre primele sale colaje datează din 1914. Dezarticularea obiectului, dominația semnului, pluralitatea vectorilor, iată caracteristicile epocii.

La Henri Michaux, experiența țintelor înseamnă exorcism. Diagrame ale acțiunilor secrete, traseele instituie visul virtualităților. Această grafie, care consacră superioritatea schiței ca martor al unei întâlniri ori al unei experiențe, respinge finisarea. De unde nuditatea, sinteza mișcărilor.

Dacă mișcarea corpului, redus la cele mai accidentale elemente ale sale, este marcată, fața dispare. Dacă privirea lucrurilor triumfă e pentru că se etalează o formă, un profil cu mască de pară, un fruct explodat — fără ca ciocănirea să altereze prezența omului-floare, a *omului-semnal*. Există în operele lui Henri Michaux o anume suveranitate magică și promisiunea unei mari extensiuni întemeiate pe raporturi implacabile.

119 — Aceste raporturi sînt evidente în opera lui Jean Dubuffet începînd din 1943—1944. Pictor al materiilor, parcurgînd numeroase experiențe (în rîndul cărora se înscrie o excepțională serie de graffiti), Jean Dubuffet nu pune preț decît pe propria-i dispoziție și tenacitate. Între voință, simțul tactil și experiența vizuală există nenumărate raporturi. Privitorul este captat și constrîns să refacă gesturile inițiale. Pictura contemporană nu agreează haloul. Ea preferă participarea imprevizibilă a materiilor, împinsă pînă la limita extremă în seria de *Burguri*. În ciuda unei oarecari nostalgii pentru perioada Străzilor, Zidurilor sau Plajei (rețeaua desenului succedîndu-se rigoriilor acestor graffiti), condiția anonimă a spectatorului ori a omului e transmutată prin gesturi în aparență firești. „A sfîrșit prin a face parte dintre acei pictori, scrie Jean Paulhan (*Exposition Jean Dubuffet*, ed. R. Drouin, 1944), de care puteai să rîzi fără să se supere, care acceptau să fie hazlii, și care erau, oricum, încîntători... Nu voiam decît să spun că Jean Dubuffet seamănă cu descoperirile care schimbă viața.”

120 — La Leonor Fini, maestru al măștilor, rolul determinant nu-l joacă materia. Opera ei ne asigură că desenul slujește întotdeauna ca instrument al metamorfozelor. Linii și forme se amestecă în ființa animalului ori a femeii; masca reclamă ori așteaptă trupul. Ea stă bine femeii, lesne devenită sfinx, cînd pune ordine în această lume a pîndei. La Jean Atlan, care a ilustrat *Descrierea unei lupte* de Kafka (Maeght, 1946), căutarea, urmă-

rirea metamorfozelor se desfășoară în timpul ac-
tului. Nici în acest caz nu se recurge la plan.
O întreagă rețea de semne se îmbină și devin



52. LEONOR FINI, *Măști-pens și figură androgină*, desen

operă. Așa, de pildă, în „atlasul petelor”, mult
anterior consacrării actuale. (Acest atlas avea să
apară în 1945—1946.)

121 — Pânzele lui Jean Atlan se întemeiază pe o
223 gestualitate insolită și pe bizara putere a „inscrip-

ției" în care fantasticul instituie o lume hibridă ce scapă denominării. Există, în această încercare, un sens al agresiunii și o viață a formelor din ce în ce mai personală care sfidează imaginarul. Da-



53. J. ATLAN, *Spirale*, 1945, litografie

torită acestui efect se poate stabili o anumite concepție specifică asupra hibridului pornind de la „contragerea” și expansiunea formei disjunct-eliptice. La Jean Atlan, imaginea este un act care rămîne legat de universul magic.

122 — Izvorită deopotrivă din instinct și din știință, opera lui Wols, care nu a putut fi terminată, — Wols ne-a lăsat totuși mai mult decât promisiuni: o serie de lucrări atestă mai multe etape, desenele de la Cassis, cu pete și fibrile — se impune printr-o întoarcere la originar, prin-

tr-un refuz spontan al miturilor ori al atitudinii. Universul lui Wols traduce ceea ce se descoperă prin act și anume o ființă poetică, nu starea anterioară a unei gândiri. Porfota din gravurile sale



54. WOLS, *Tulpinile*, 1945, gravură

225 în *pointe sèche*, fără finisaj maniac și fără o falsă precizie (în scopul de a obține „aparența” identificabilă), tensiunea liniei, deseori întreruptă, sînt tot atîtea trasee ale instinctului, presentimente tă-

cute, care implicau o preștiință. În opera lui Wols, o *grafie directă* dezvăluie o lume fantastică și teribilă (în special în ultimele *Orașe*), o arie ale cărei coordonate nu pot fi lesne surprinse. Când liniile eșuează, firele petei destrămate constituie ori formează *semnul*, cu un singur scop: ramificațiile. Nu există captare mai obsedantă. Wols conferă rețelelor pe care a știut să le realizeze o densitate organică fără echivalent. Deși recurgerea la jocul influențelor ne convine, sîntem nevoiți să recunoaștem perfecta autonomie a operei lui Wols.

123 — Imageria modernă este departe de a fi fost studiată ori decriptată. S-ar putea alcătui o listă de teme, provenite în mare parte de la suprarealism, și, pornind de la ele, trage apoi o concluzie în privința imitației ori repetării. La Sutherland, către 1941, peisajele imaginare sînt locurile unor obiecte defel surprinzătoare. La Lucien Coutaud, în ilustrațiile pentru Gilbert Lély, *Ma civilisation* (Maeght, 1947), opoziția formelor ascuțite și feminine, un erotism neliniștit, adaptat rețelelor fine, alcătuiesc un univers în care omul pare a nu avea chip. Constelațiile somnolenței, „castelul-liră”, ambiguitatea regnului uman, în care dorința și femeia se înfruntă, sînt elemente ale insolitului, sursa desirurilor voite de creaturi bizare, toate prehensile.

124 — Deliciile cruzimii — „Eros este deci asemenea unui tăun” (Plotin, *Eneade*, III) — iau un alt aspect în opera lui Jacques Herold. „Ființa și reflexele ei” exprimă obsesia coralului și a triungiurilor, femeie și bărbat, un refugiu în „mineral”, impus fără îndoială de către element. Nervurile hrănitoare sînt însă orientate spre exterior, iar coafura-algă este desfăcută. Factura motivelor maschează cruzimea care multiplică totuși oglinzile actului sau ale suspendării sale.

Marile personaje somnambule ale lui Paul Delvaux, nudul-trofeu, decorul „fosforescent”, teribil în lumina alburie; mulțimi a căror țintă rămîne necunoscută, așteptarea, rigiditatea corpului gol, iată cîteva dintre temele picturii sale, totdeauna 226

preocupată de detalii. Valorile ce privesc imaginea sînt desigur limitate de această expresie, dar majoritatea temelor reliefează o condiție greu de contestat. În ciuda exagerărilor, imaginea se sprijină pe acest substrat. Ea se desfășoară, e procesională. Rămîne ca noi să ajungem la mercurul din dosul oglinzii.

125 — La Wadsworth, obiectele risipite pe Plajă folosesc o temă devenită decorativă. „Exotismul” lui nu răspunde nici unei necesități. În schimb, opera lui Constant Rey-Millet, tablourile sale din Florida, reprezintă o serie de creații ciudate. Imitînd structura obiectelor din paie împletite — în orice caz un asemenea decor evocă ele — tablourile din această perioadă au o intensitate cu totul neobișnuită. Personajul ce pisează grăunțe sau păsărarul sugerează un moment de pîndă, în care regăsim angoasa. Alte locuri, familiare — staulul, ferma — devin un pretext: Constant Rey-Millet, prin studiul întreprins cu pasiune, prin opera pe care i-a inspirat-o întâlnirea cu un ținut din care nu era originar, a descoperit transpoziții noi. Ele încîntă.

Din 1927, perioada *Vasului scufundat*, Toyen continuă o operă bogată în evoluții neprevăzute. „După toate sfîșierile trecute, Toyen se simte tot mai înclinat să realizeze prevalența unei serii-fulger de contacte și o magică încîlceală de legături” (André Breton, *Toyen*, ed. Sokolova, 1953, p. 17). La Rachel Baes, în *Capcană* sau *Erezia*, personajul-jucărie semnifică întotdeauna o amenințare.

Cu Matta, în perioada 1945—1947, se pune capăt imageriei și începe dezintegrarea aspectelor exterioare; intuirea mișcării dezlănțuite. Vertijul se comunică prin tensiune, extremă în Portretele lui Antonin Artaud. „Chipul uman este o forță vidă, un cîmp al morții. Străvechea revendicare revoluționară a unei forme care n-a corespuns niciodată corpului ei, care urma să fie altceva decît corp” (Antonin Artaud, *Exposition de Portraits et Dessins*, 1947, Gal. Pierre).

126 — La Victor Brauner, după *Anemonă* ori *Ființa tiritoare*, legenda aspectelor interioare ale Individului păstrează o înfățișare neliniștitoare, mai puțin „mitologică” la Bissière, care nu a urmărit, scrie el, decât să se elibereze de „imaginile halucinante.”

Opera lui Suzanne Van Damme, care include *Fragmente de memorie* (1949), ne face uneori să ne gândim la construcțiile lui Arcimboldo (cele de la Copenhaga), la barocul minuției. Epoca noastră e împărțită între mai multe tendințe sau curente: imaginea excesiv finisată (de o „perfectiune” neprielnică iluziei), barocul, poate sărac în subiecte (mai exact, criza subiectelor se leagă de cea a imaginii), actul magic. „Fantasticul” este oarecum absorbit de ultimele două curente. În sfârșit, pictura suprarealistă își ia ori își va relua zborul odată cu experimentarea ocultului sau a „ritualurilor de înaltă magie”, marcată de expoziția din 1947. Neacceptarea dezordinii sau a eboșei pare a-i caracteriza pe pictorii imaginii. De aici fragmentele ordonate, grămădirea. Oricum mai neliniștite, picturile lui Wifredo Lam (*Spiritul veghetor*, 1944) ne îndeamnă să recunoaștem nu imagini interioare, ci acel impuls al ecloziunii, anterior exploziei ori sfîșierii.

127 — Fantasticul în arta contemporană se manifestă la confluența mai multor curente, prin opere și tehnici surprinzătoare, care scot la iveală ~~un oarecare conflict între imagine și obiect~~. Demersul pictural pare mai puțin sigur în ceea ce privește substanța ori tehnicile. Prea „voluntar”, pictorul se mulțumește cu un stil care și-a verificat posibilitățile. Se așteaptă noi descoperiri. Omul de meserie este adesea izolat în artizanatul său, curiozitatea lui părînd a fi limitată.

128 — Sculptura e mai decisă în acest domeniu. La Butler, îmbucătățirea ar putea fi interpretată ca o punere în discuție a soartei omului. Un oiu-dat protest împotriva mecanismului, ori închizției „anatomice” (intervin mereu noi poziții ale corpului), duce la folosirea desenului sau a meta-

lului pentru o sculptură cu scopuri neașteptate. Forma umană, în structurile ce caracterizează stilul lui Butler, caută o libertate pe care totul i-o refuza, o libertate greu de cucenit în operele „de metal”, după González: *Ingerul*, *Omul-cactus*, *Montserrat* sînt opere extraordinare, unde intensitatea și spontaneitatea se împletesc într-un ansamblu perfect construit. „Armonia”, lăudată de vechea estetică, își schimbă sensul. „Aici un om se luptă cu dramatica datorie descoperită fără veste în cursul acțiunii” (P. G. Bruguère, *Cahiers d'Art*, iulie 1952, p. 19), iar figura de metal atinge o perfecțiune și o frumusețe exemplare. O nouă lume a formelor ia ființă.

La Laurens, opera monumentală, *Sirena*, *Toamnă* sau *Amphion*, n-a încetat să constituie o preocupare ce caracterizează demersul sculptorilor acestei perioade. Primele variante ale *Coloanei* lui Brâncuși de la Tîrgu Jiu datează dinainte de 1910. La ambii sculptori, mitul își schimbă sensul; *Leda* modifică normele ori canoanele, exigența artistului este austeră, de o calmă gravitate: noi drumuri s-au deschis „meditației”; opera e *loc*. (Se cunoaște un ciudat proiect al lui Brâncuși pentru un „templu al meditației”.) Dotat cu o putere miraculoasă — e vorba însă de puterea sculptorului, a lui Laurens — *Amphion*, constructor al Tebei, este simbolul creației „inexplicabile”. În acest domeniu nu vom mai întîlni monștri. Aici problema e opera, hibridul (omul și opera).

129 — În gravură, Braque regăsește legile sculpturii, un secret al luminii și umbrei, într-o atare măsură încît suprafața trăsăturii e parcă modelată — de pildă în *Pămîntul*, una dintre ilustrațiile pentru *Sapates* de Francis Ponge. „Haosul și primejdiosul balans al lumii” sînt exprimate acolo. „În răstimpul unei vieți (aceea a lui Braque) a avut loc o revoluție și un nou sistem a fost dus la desăvîrșire” (Francis Ponge, *Le Peintre à l'étude*, Gallimard, 1948, pp. 124, 138—139). Îi datorăm lui Braque multe descoperiri, un miraculos neliniștit poate, în *Studiu după natură* din 1949. Și o

asemenea descoperire merită să fie amintită: ea ne duce cu gândul la „primele timpuri” și privește folosirea materialelor încorporate. Nisipul nu este folosit pe pînă în scopul de a produce „artifi-



55. BRAQUE, *Pământul*, 1950, gravură

cial” granulația. Un fragment de realitate este abătut de la sensul său și forța de sugestie a materiei datorează mai mult acestei *abateri* decît prezenței elementului.

130 — Epoca, se spune, cunoaște sau trăiește o „criză” — a imaginii, a mijloacelor de expresie... De fapt, criza se datorește spectatorului, care vrea și nu izbutește să recunoască. Neputința spectatorului și a comentatorilor, grăbiți să deni- 230

greze, se datorește cu siguranță erorilor de denominare, falsei exigențe: a recunoaște, a investi „ceea ce este numit”. Nu e deloc ușor accesul la *celălalt limbaj*, rezultat dintr-un nou hibrid, omul și opera, mai degrabă tăcut. Nu are importanță dacă legătura dintre cele două realități este identificată sau nu — spectatorul cucerit, care nu se laudă că descifrează, este apropiat de artist și rămîne atras în chip ocult de opera sa, fie ea „dificilă”, fie spontană ori deconcertantă. „Într-atît omenescul autentic se confundă, la limită, tocmăi cu ceea ce nu părea a fi. Din existența cea mai umilă se desprinde semnificația cea mai înaltă” (Jean Grenier, *L'esprit de la peinture contemporaine*, ed. Vineta, 1951, p. 94).

131 — Nu totdeauna putem da ori găsi această semnificație, căci nu toate operele vin către noi. Unele au o viață secretă ori se află în muzee străine. Una dintre cele mai neobișnuite îi aparține lui Max Kampf, la Muzeul din Basel, *Die Freunde* (Prietenii) (1943) sau prodigioasa *Judecată*. Această frescă, un infern al îngrămădirii, sau schița (care e, de fapt, un tablou), marele zid și alveolele sale, măștile și populația hibridă, șirurile „celor rînduiți în nișe”, au o intensitate vizionară care, în cadrul epocii, ne asigură că fantasticul nu repudiază „imaginea”. Plastică, în opera lui Max Kampf, ea neliniștește precum o scenă de Ispitare devenită clasică și rămasă, în același timp, necunoscută. Singurătatea artistului este însă uneori o condiție a operei care nu ascultă decît de propriile ei legi, descoperite treptat și puse mereu în discuție, cel puțin de opera următoare, sau de exigență.

Pe bună dreptate lăudată, opera lui Miró folosește, în sculptură, adaosul sau „materialul dat” (lemn, sfoară etc.). Explorările omului în acest domeniu sînt riscante. El aduce de acolo ceea ce nu fusese văzut. Se instalează un fel de intimitate între descoperire, obiectele respective și forma ce se ordonează. Aceasta nu e determinată exclusiv de alegere (asamblajul nu poate fi considerat „un produs al hazardului”): elementele colectate sînt

rodul unei experiențe întreprinse în domeniul unei naturi marcate de pecetea omului, dar care dispune de obiectele părăsite de el. Obiectul-sculptură este o punere în funcțiune, și aici se dezvăluie un nou aspect al geniului inventiv, care nu caută să ajungă la „perfecțiune”, ci la hibrid.

132 — Într-un alt domeniu, cel al ceramicii sau olăriei, experiențele asociate, odată cu Lhorens Artigas, arată cât de tributară e opera modernă tehnicilor redescoperite. Experiențele lui L. Artigas, smalturi, coloranți, au avut drept complement *fondurile ceramice* ale lui Miró, vase și bucăți de faianță, de argilă refractară, de gresie, care ne readeaptă simțul vestigiului și al obiectului. În această simbioză, misterul modifică, prin intermediul omului, valorile enigmei. *Personajul-semn, semnul-obiect, obiectul sculptură* aparțin istoriei formelor, în relația ei cu spațiul pictural și cu nevoia de a crea în afara oricărei convenții. „Fantasticul”, la artiștii contemporani, se manifestă mai degrabă prin originalitate în tratarea operei (pictură, sculptură sau gravură), decât prin respectarea temelor. Ceea ce numim „criza imaginii” nu e atât o dispariție a imaginii, cât o penurie a subiectelor. Imaginea țîșnește din jocul, din viața formelor.

La Marino Marini, cultul *Călărețului* arată în ce măsură o temă este susceptibilă de variații. Pasiunea pentru tema calului și călărețului vădește o voință constructivă care acceptă ori caută anumite materiale, eruptive ori zgîriate. Dar „extinderea” modalităților nu are valoare decât prin reînnoirea temelor. Să fie sculptura în criză de subiecte?

133 — În douăzeci de ani, opera lui Henry Moore a parcurs mai multe perioade și n-a aparținut decât din cînd în cînd „fantasticului”. Antromorfă, după o perioadă „abstractă”, ea se desfășoară potrivit unor modalități ce surprind, ca de pildă în *Rege și regină*. *Creația chipurilor* spulberă lumina și ivese o formă mată, stranie 232

cel puțin în această porțiune. Recreate, masele proiectează în spațiul dintre ele tensiunea liniilor insolite. (Fantasticul, în arta contemporană, se bazează pe această poetică spațială și totodată pe măreția, pe dramaturgia ființelor pretext.) Spațiul intermediar, prin raportul introdus, starea sculpturală situată între formele asamblate, precum și chipul personajelor, determină un foarte discutat stadiu experimental al formei hieratice.

134 — Mergînd de la libertate înspre izvoare, Germaine Richier descoperă densitățile originare. Sculptorul conferă genezei o durată și recurgeră la forme incipiente, masive, găurite, granulate, dezvăluie nostalgia unui alt element. Umanul este cel care va suferi metamorfoza. De la formă la gest — de la forma „în stare născîndă” la gesturile de captare, trecerea nu este lesnicioasă; *Căp-cănnul* aparține unor regnuri diferite; *Paznicii* — unui univers în care gestul e semn și labirint. Prin această joncțiune (gestul înlocuiește personajul în acțiune) și prin amenințare — cea a circuitelor ori a aceluși „dincolo de gest” — surprindem hibridul. Artă a adevărului, sculptura refuză facilitatea, ea e răzvrătire, atracție a inversului (golul devine organic), formă ambiguă. Izolat pe platoul său, modelul-obiect permite trecerea la obiectul-sculptură, la forma care nu reprezintă o operă a naturii. Astfel, „obiectul” uman explodează într-o lume a cărei schemă o poartă în sine. Această lume ni se înfățișează în opera lui Germaine Richier. Artista dă viață unor lucruri ce scapă oricărei măsuri. *Furtuna* se află în pragul unei epoci sau al unui tărîm care îi răsare în față. Înțelegem deci tensiunea gestului expresiv care este un sens pe cale de a se naște.

135 — La René Auberjonois, o stranie paradă — *Menajeria* (unele desene sînt reproduse în cartea lui Ramuz despre Auberjonois, Mermod, 1943), ori *Bougrelas* — ne asigură de autenticitatea impulsului, a tensiunii. Contrar unei concepții admise de adepții naturalismului, mereu doritori să numească și să recunoască, desenele nu sînt un

film al operei, ci mai degrabă fixarea a ceea ce nu va fi folosit în opera picturală. Tablourile lui René Auberjonois izbesc prin matitatea lor surdă, printr-o bogăție ce se sustrage inventarierii. Perfect structurat, fără materie de prisos, fundalul împinge tabloul înainte. Acesta nu se organizează niciodată pe un singur plan, ci într-o profunzime insolită, care devine treptat radiantă și se boltește. „Admir, soria Ramuz, căutarea continuă, permanenta nemulțumire de sine (...); și faptul că înaintarea în vîrstă nu v-a curmat efortul, nici măcar nu l-a micșorat, ci v-a făcut să-l intensificați; iată singurul ei efect“. Prin această dragoste pentru meserie și prin diversitatea temelor, în aparență familiare, opera lui René Auberjonois rămîne una dintre experiențele cele mai autentice ale secolului XX.

136 — Așadar, pe tot parcursul acestui studiu, întîlnim opere și ființe de o mare diversitate. Artiștii actuali par a se sustrage oricărei clasificări; de aceea analiza e dificilă — dar nimeni nu este interesat de clasamente: n-am avut drept obiect decît originalitatea operelor în chiar clipa apariției lor, atunci cînd opera nu se încadra încă în nici o rubrică. Nu mai există școală, valoarea fiecărei experiențe e determinată de pasiunea pe care o exprimă. Cea întreprinsă de Fuchs este singulară, mai ales într-o vreme cînd geometrismul (nu spunem „arta abstractă“) continuă să amăgească. Imaginea revine la viață cu o intensitate deconcertantă. Renașterea fantasticului, pe care ar fi inutil să o aplaudăm, se datorește expresionismului și suprarealismului, discreditat fără temei (dar comentatorilor le place să-și impună cu orice preț punctul de vedere; procedînd așa, ei nu reușesc să compromită decît propriul lor sistem de referință, oferind un rezumat semnificativ al „modului“ în care judecă). Dar redescoperirea, care este opera artistului ori a omului pasionat, implică o anume dragoste față de meserie, o nouă detectare a temelor. Spaima și monstrul nu lipsesc din opera lui Fuchs, a cărei ciudățenie ar putea uimi dacă artistul va reuși să-și impună 234

viziunile. Actualmente reușita este însă mai degrabă de partea lui Ferro, cu ale sale „mecamorfoze”. Cum scrie Alain Jouffroy în prefața la catalogul expoziției lui Ferro (Reykjavik, 1960), „așa-numitul *fantastic-modern* — mașinismul, cibernetica, fizica nucleară, astrofizica — reprezintă un rezervor uriaș pe care numeroase generații de artiști nu vor izbuti să-l epuizeze.

Oare la Dorothea Tanning, în „la belle époque” — André Pieyre de Mandiargues îi definește miraculosul — nu ni se înfațișează, prin aventurile nudului și ale animalului uriaș, mai degrabă un univers psihic, o obsesie? Această răsturnare ține de „legile” fantasticului, dezvoltat aici cu o fantezie uimitoare: ea neliniștește și exprimă mereu enigma, procesul relațiilor. Totul ar depinde numai de „potrivire”.

137 — Prin opera sa, René Guette ne-a dat o „istorie stilistică” a căilor lăaturalnice. Istorie disimulată în operă: invenția plastică și diversele ei faze nu disprețuiesc ocultul. Lumea fixată nu este însă proiect, sau obiect de contemplație; este loc și trecere. Fără voia lor, modernii revin la un anume maniheism, la substratul gnostic, la vleurile tripticului din care nu avem decât un panou. Grație lui René Guette, poate datorită strălucirii materiei și tensiunii secrete, se descoperă o metamorfoză neprevăzută: obiectul devine personaj. Iată ce scrie artistul despre *Mulțimile* ivite fără veste: „Nu le putem ocoli fiindcă simțurile noastre sînt izbite de intensitatea semnelor”.

La Bona și la „jucăriile imaginației sale onirice”, cum scrie Francis Ponge (ed. Berggruen, 1952), formele sînt luate din mai multe regnuri. „Cîteva obiecte așezate vertical (...), sînt monștri (și totuși nu inspiră teamă), care ne aduc nostalgia unei alte lumi și a unei naturi secunde” (Giuseppe Ungaretti, *Le Disque Vert*, mai-iunie, 1953, p. 63).

Universul mineral al lui Alexis Keunen; Arborele lui Fritz van den Berghe; „un limbaj al fanteziei, tangent realității”, după cum caracterizează Scutenaire opera lui Jane Graverol, sînt

cîteva modalități prin care fantasticul contemporan își caută toamele. Robert Geonens vădește o oarecare predilecție pentru floarele fabuloase, asemănătoare regnului animal. Transmutația, imbricarea regnurilor obsedează căutarea.

Imn închinat „zeului spasmului”, *Macumba*, opera lui Maria nu disprețuiește excesul ori dezvoltarea formelor tentaculare, opuse între ele potrivit modurilor de viață hibridă. „Maria știe să participe *dinlăuntru* la ceremonial și să dezvăluie strălucirea sensului său etern, ascuns îndeobște, deși culminează încă în dragostea omenească”. (André Breton, *Maria*, ed. R. Drouin, 1948, p. 13). La Svanberg, opera e căutare și fixare a unei rețele magnetizate prin dorință. Un proces de formare, care nu exclude minuția, plăsmuiește un univers în care lumile nu sînt separate. Orice iconografie reprezintă o cosmologie mai mult sau mai puțin complexă. „Viziunile” dau frîu liber imaginii.

138 — Bizuindu-se pe o rețea de forme negeometrice (ar putea fi numită „toscană”) și pe hexagon, pivoți și „capul transparent”, ori aerian, pe o sumă de mișcări vizibile care sînt tot atîtea aspecte ale conjurației și ale sferei „mediumnice” (firele colorate par a fi în relație cu „razele vieții” care, după Oskar Goldberg, au însușirea de a forma curbe și figuri), desenele lui Pavel Celičev, adevărate obiecte arahnidiene, de „vertij total”, după Gaston Bachelard, sînt obiecte cosmologice lipsite de obsesia personajului. (Această obsesie nu caracteriza secolul toscan, al XV-lea, ci acele *Quaestiones* de Ottavio Farnese, de la începutul secolului al XVII-lea.)

139 — Poziția în care se află o figură — epoca noastră are meritul extremei diversități a operelor — influențează formele. Este vorba aici, ca de pildă la Robert Muller, în *Jucărie nocturnă* sau *Stelă pentru termită*, de o metamorfoză pe care artistul o surprinde în desfășurare, prin structura imbricată, potrivit jocului elementelor, le- 236

gilor unei triade. „Continua ezitare între cunoscut și necunoscut dă operelor lui Muller o proprietate specifică, a cărei minimă calitate este aceea de a ne trezi neliniștea” (Claude-Hélène Sibert, *Cimaises*, iunie 1954).

Din legătura între surpriză și construcție decurge o oarecare verosimilitate (rețeaua e complexă); compul capătă în fiecare poziție, și în aceeași sculptură, o formă diferită (gestualitatea nu mai este univocă), care exprimă fie instinctul ludic al grupului, fie prezența ființei („Laila”). Sculptura lui Robert Muller are efectul unei opere ce dezorientează. Ea propune un nou stadiu al experienței implacabile, fără a distruge însă imaginea-limită a pasiunii, în labirintul formelor.

140 — Printre operele din ultimii ani, jocul magic al materiei, sau al pasiunii, întâlnit la Riopelle, dar în primul rând la Mark Tobey, determină rețele de fibrile (amintind operele lui Wols din 1946), ca la Gatch, Pollock, Ossorio — care vădește, cel puțin în jurul anului 1950, o anume predilecție pentru forma decupată în „paletă”. La polul opus, Sam Francis se ocupă de căutarea transparențelor (fără nici un raport cu limpezimea diafană) și a complexității din jurul unei culori dominante, a unei culori-cheie. Nu găsim oare în ale sale *Frunze* o unitate, o dezvoltare interioară care lipsește din multe opere împăstăte?

Fantasticul materiei, la Burri (cf. André Pieyre de Mandiargues, *N.N.R.F.*, august 1954), senzualitatea unor stări poate mistice, la Fieschi, ne îndepărtează de obiect sau de natura dublă a personajului. Hoarda devine rețea, iar simbolică răsturnată se mărginește la scenele ori aspectele de furnicar. „În această frenezie fără sens definit ori măcar previzibil, scrie Georges Duthuit, referindu-se la Riopelle (*Numéro*, decembrie 1952), pietrificarea constituie un caz limită.”

141 — Antagonistul, rețelele personajului, *Tu ori păpușă* (cf. Hans Bellmer, *Die Puppe*, Druck von Th. Eckstein, Karlsruhe Os., 1943), femeia
237 ori „ceea ce se dezarticulează” — există aici o

condiție bizară a ființei iubite, înzestrată cu o mare suplețe ori constrânsă a se supune contorsiunilor — reprezintă tot atâtea enigme în această lume a minuției. Antagonistul este prea puțin disimulat de acțiunile *androgenului* și de ceea ce numim dezarticulare. (Această noțiune s-ar putea plasa, în istoria formelor, alături de „deformare”.) Opera lui Bellmer folosește mijloace insolite care dau flexiunilor o nouă ținută: suplețea nu mai este spectacol, ci artă care, în domeniul ei, are valoarea necesității. Fiind senzuală, ea emoționează. Sîntem aproape de „lucrul nemaivăzut”, fără a părăsi universul formelor.

142 — Faptul că acul de gravat decupează o fluorescență de sori, afluxul și creștele unui *Val*, grinzile, turnurile, aspectele unei cetăți uriașe, nu poate surprinde într-o artă minuțioasă și savantă, cea a lui Roger Vieillard. Temele gravorului sînt multiple și retranscrise cu precizie. Omul se zbate într-un haos de construcții în care surprindem fiecare detaliu, unul conducîndu-ne spre celălalt. Acest dedal, dacă nu-i descoperi exactitatea, este neliniștitor. O amenințare (se știe că va fi învinsă) se etajează în „marile arhitecturi” ale lui Roger Vieillard. Printre ele omul își pierde propria măsură, iar martorul liliputan, prezent în atîtea planșe, nu contemplă o lume de forme ideale. El explorează o cetate fabuloasă.

Neobosită, mîna încearcă alte construcții. Un turn imens, *Babel*, ale cărui perspective sînt în sfîrșit dezvăluite, în ciuda neterminării — atrage ori fascinează. De unde temele predilecte: elementul, haosul, ansamblul arhitectural, forma umană. De la o stare la alta, lupta, exprimată prin opoziția regnurilor, încearcă să forțeze tainele, rezistența materiei. Roger Vieillard e maestrul unei arte, al unui mod de expresie, în care semnele sînt forme ale insolitului.

Căutări și investigații folosesc mijloace care modifică domeniul unei tehnici. Lucrările lui Courtin sînt un fel de gravuri în relief care încearcă să fie mai mult decît o propunere ori un 238

traseu regulator. Arhitecturi fără nume capătă formă. Niciodată opera nu a fost, în acest domeniu, atât de misterios tactică.

143 — Gîndindu-ne la acest şir de figuri, putem vorbi despre un ciclu de experienţe şi o suită de rupturi. Opera fantastică instituie, dacă ideile noastre nu sînt cumva abuzive — ele se sprijină pe operă şi pe text — o a treia lume în care privitorul, participantul, nu intervine în calitate de judecător ori cenzor. Slăbită prin moralism, ori prin exegeza fidelă dogmei, această funcţie a fost distrusă. Dezocultarea valorilor este un fapt cert. Nu se pune problema de a reda o oarecare încredere în actul magic ci, mai degrabă, de a preciza reţeaua constelaţiilor. E vorba de o lume cu desăvîrşire dispărută. Poate că ea supravieţuieşte prin forţa operelor artei fantastice. Utilizînd toate resursele de care dispune omul, ea creează o stare magnetică între real, suprareal şi acţiunea umană.

Rămîn multe enigme, şi nu în ipostaze nesemnificative. Nici un studiu despre imaginea omului şi despre valoarea simbolică a formelor fundamentale nu poate omite omul, cu mediul şi epoca lui. Această investigaţie poate fi concepută ca o cercetare a măsurii şi a lipsei de măsură, a exceselor şi tipurilor (acestea nu exclud exagerarea) şi, în fine, a intenţiei psihologice, ceva analog, cum scria Henri Focillon, „metodei noastre de analiză a unui monument: plan, structură, mase, efecte”. Niciodată însă intenţia nu ni se dezvăluie direct. Artistul nu poate fi propriul lui exeget.

Aşadar, enigma stăruie, în faţa operei şi a forţei noastre de expresie, care încearcă să ajungă la ţintă urmînd căi anevoioase unde niciodată certitudinea nu e un argument şi nu poate constitui o probă. Forma e gîndire şi ea devine un alt limbaj. Totul depinde de modul în care îl înţelegem. Arta este altceva decît ştiinţă. Arta fantastică rămîne o cale de acces la tainele creaţiei.

LISTA ILUSTRĂȚIILOR

1. DÜRER: *Melancolia* (Melencolia I, 1514), Paris, Petit Palais. Alt exemplar: Nürnberg, Germanisches National-Museum. Reprodus în: Valentin Scherer, *Dürer*, 1904, p. 131; Catalogue de l'exposition de Bruxelles, „L'Europe humaniste”, 1955, p. 121, nr. 206; Panofsky, A.D., 1955, fig. 209.

Data 1514 figurează deasupra monogramei, în dreapta. Cea mai misterioasă dintre gravurile lui Dürer, care avea „sentimentul miraculosului în natural (privilegiul măestrilor), priceperea de a cugeta conform relațiilor matematice” (Henri Focillon, *Maîtres de l'estampe*, 1930, p. 16).

Erwin Panofsky și Fritz Saxl au studiat (Berlin, 1915; Warburg, 1923) instrumentele, obiectele, fenomenele care înconjoară figura principală (în *The Life and Art of A. D.*, 1955, studiul lui Panofsky despre *Melencolia I*, pp. 156—171); gravură „alchimică”, cel puțin datorită temei, care imprumută din lumea și arsenalul emblemelor, al figurilor (alegorice, emblematice, simbolice). Mai multe acțiuni sînt semnificate; ansamblul are o încărcătură maximă și se lămurește în funcție de rețeaua semnificațiilor, de tematica dominantă pentru fiecare obiect (creuzet, alchimie; liliac, emblema, unul dintre cele trei animale, pasărea lui Saturn — după Enel, *Trilogie de la Rota*, 1960, p. 94; ogar, heraldică; „mașină de socotit”, Pitagora ...)

Se știe că Melencolia era una dintre cele patru variante fundamentale ale temperamentului omenesc (coleric, sanguin, „flegmatic”, „melancolic”), potrivit Antichității.

(Despre „colerici și melancolici“, pictați pe o agată — Cabinetul lui Filip al II-lea, 1617, Berlin — cf. J. Baltrušaitis, *Aberații*, București, 1972, p. 52, pl. 10).

S-a insistat mult asupra elementelor, naturale și extraordinare („cometă“, curcubeu, „soare“), prezente în această figură. În accepția obișnuită, în emblematică (cf. Nicolas Verrien, *Recueil d'Emblèmes*, 1724, p. 7, nr. 4), soarele „luminează pentru univers“ (după *Sol Iustitiae*, cf. Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts*, 1955, 6, *A.D. and classical antiquity*, p. 265, nr. 89); dar aici ar fi radiant, funebru. „*Soleil noir de la Mélancolie*“? Tărim filosofic: ascunsă sub culoarea neagră (numită cheie a operei; ea se manifestă dintru început). Adevărata cheie a operei este *această întunecare* la începutul operațiilor sale. „Filosofii i-au dat acestei disoluții numele de moarte (...), infern, torturi, tenebre, noapte (...), melancolie“ (Pernety, *Fables Egyptiennes et Grecques*, 1758, I, p. 154).

Dacă soarele negru este soarele eclipsat de lună, dacă legende ascund ceea ce „filosofii“ cunoșteau despre Marea Operă, trebuie să admitem neapărat, în această gravură și la Dürer, în virtutea proliferării sau multiplicării simbolurilor, a figurilor criptice, o concepție „ermetică“ asupra tehnicii și cunoașterii. Se poate vedea, în această planșă, un elogiu adus meșteșugurilor și artelor: geometriei, filosofului (ambiguitatea cărții închise: *Pretium intus*, meritul său — recompensa, răsplata — „se află înăuntru“, după Verrien, *op. cit.*, p. 38, nr. 9 — în partea opusă, *creuzetul* este în relație cu piatra), tâmplarului, aritmeticianului (puterea matematică: a socoti, a măsura, a cântări), *focului* (în spatele pietrei tălate lângă ea; în *operă*, după Khunrath, „se găsește întoarcerea la Unul celor trei științe: Cabala, magia și alchimia“). Meșteșuguri (tehnici) și arte care asigură omului stăpânirea *universului*, manipulator și constructor de forme, unde se înfăptuiește trecerea (de la invizibil la vizibil, de la vizibil la invizibil). „Imaginea desăvârșită ar fi, precum hieroglifa, mijlocul cunoașterii superioare, instrumentul contemplării“ (André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, 1954, p. 72).

Dacă, potrivit principiilor vechii iconologii, care va fi definită mai departe, vrei să înfățișezi „ființe intelectuale prin imagini sensibile“, trebuie să recunoști existența substratului: noțiunea, concepția „melancoliei“ atinge simultan ca o nenorocire și ca o grație totodată pe *musarum sacerdos*“

(Panofsky și Saxl, *op. cit.*, ed. II-a, p. 285). Așa se explică strania feminizare a ingerului viril. Cunoașterea nu e lipsită de primejdii, și ar fi ca un reflex al paradisului pierdut. Personajul așezat, în clasică atitudine a melancoliei, oferă „chela psihologică” a compoziției. Recunoaștem în această „gestualitate” — se dă o mare însemnătate gesturilor, dinamicii implicite, forțelor și puterilor intrate în joc, prin figuri — motivul „mîinii duse la falcă”: atitudine de doliu, de tristețe în arta antică; de meditație în arta carolingiană, în miniaturi.

Poză ori situație — arhitectonică guvernînd o știință a faldurilor (și a dezmembrării, lamă de fierăstrău, tip anume de *Zackigstil*) — folosită pentru a figura melancolia. Motivul capătă o valoare emblematică: el reprezintă meditația în-singurată a *filosofului* (și cuvîntul poate fi înțeles într-unul din sensurile sale: alchimist, sau oricare altul: „Niciodată vreo știință, scrie Pernety, n-a avut o mai mare nevoie de Dicționar ca Filosofia ermetică”); el marchează momentul „saturnian” al concentrației și al visului imobil.

Timp, spațiu, cunoaștere: date „gnostice”, folosind resursele emblematicii, care ar necesita un întreg atlas, stranie culegere de imagini, figuri, forme, hieroglife, embleme, devize. În această „personificare” de o clipă, Saturn rămîne „astrul astrologiei, adică al cunoașterii”. (A. Chastel, *op. cit.*; p. 164). Zodiac, „Genitură” regală, eșarfe zodiacale (la Saint-Gilles ori pe omul-Mithra de la Muzeul din Arles, marele AION, zeu al timpului — Mithra era Serapis „kosmokrator”): figuri *elementare* plasate într-un număr determinat pe corp și în preajmă-i, în portal, în „pridvorul Alchimistilor”, în fața *pletrei* (a cărei semnificație o vom examina, în relațiile ei cu figura lui Saturn, cu construcțiile: *stillobat*, *omphalos*, *bothros*). Nu semnifică oare aceste figuri aceeași obsesie și problemă: a ști că nu ești marcat într-un mod prea primejdios; a avea vreme să trăiești și să făptuești, în poșida uzurii și a greutăților? Intervine o anume conjurare încă din clipa reprezentării; un joc al elementarului care se întipărește în *figură*, și în aceea a monștrilor primi, parcă uitat acî, ori mascat de banderola MELENCOLIA. Exagerînd intructiva, *arhetipul* se poate învecina cu acea „știință” uitată: temperamentologia; alăturată, în clasificările de altădată, unei „tipologii” a caracterelor, bazată pe astrologie.

Potrivit *doctrinei corespondențelor*, alt mod de pregătire, de inițiere (în arte, în funcții), progresia folosește figuri (cruce, 242

vultur, scară ...), sfere planetare și personaje; de pildă (o îndelungată tradiție medievală stabilește un raport între *mode*, umori și planete):

- 1) Lună, Gramatică; profanii;
- 2) Mercur, Dialectică (Logică); Cavalerul Soarelui;
- 3) Venus, Retorică (de unde curiosul chip al Adevărului, orfic, ori folosind capul lui Orfeu); Le Prince de Mercy;
- 4) Marte, Muzică (fapt ilustrat de Infernul Muzical al lui H. Bosch, Marte și Bachus de Bellini, sub semnul lui *Eros socraticus*, anumite levitații senzuale, în „corul ingerilor” — muzica ne dăruiește viața aeriană);
- 5) Jupiter (-Vultur): Geometrie; Cavalerul Vulturului alb și negru; politicieni și savanți;
- 6) Saturn (-Scară): Astronomie (una din cheile Omului alchimic, temă a horoscopului); Scara de aur;
- 7) Soare, Aritmetică sau *Rățiunea iluminată*; Marele Arhitect ori Noachitul.

Șapte sfere planetare; șapte „ceruri” (univers cu etaje, *Stufenkosmos*, după Cassirer): șapte arte. Scara „mistică” la unității se explică, în urma unor corespunderi precise, și capătă un alt sens, stabilit de alegorie, rețea de enigme, univers labirintic. Nu fără a da dovadă de optimism, Verrien (*op. cit.*, p. 45) adaugă: „Destinul meu mă va face să ies de aici”.

Pentru psihologia creatorului și a cunoașterii, a diferitelor moduri implicate într-un sistem de cunoaștere, pe atunci enciclopedic, și care putea fi astfel (Bosch, Dürer sînt maeștri în acest concurs, desfășurat sub egida jocurilor savante, al miraculosului și al științelor criptate), Melancolia este, „într-un sens, fiziologic necesară pentru a înlesni accesul la stările excepționale, dintre care visul și pasiunea erotică sînt cele dintîi trepte; ea este condiția viziunii” (André Chastel, *op. cit.*, p. 165).

Se trece în sfîrșit la fapt, și orice exegeză devine dificilă, dat fiind numărul mare de cunoștințe implicate — acestea sînt comunicate de imagine, *mutus liber*, tezaur ermetic, de patru secole; se pune de asemenea problema acestui gust pentru imaginea ermetică (cf. André Chastel, *op. cit.*, III, Hermes, 2, *Enigmes et Allegories*, p. 141 urm., și *L'interprétation ésotérique de l'art de la Renaissance à la fin du siècle dernier*, V Convegno Internazionale di Studi Umanistici, Padova, 1960, pp. 439—448). Ermetismul începe cu jocul.

243 „El continuă cu visul” (A. Chastel, *Marsile Ficin*, p. 147).

S-au spus multe despre declinul simbolismului în secolul al XV-lea (cf. J. Huizinga, *Amurgul evului mediu*, trad. rom. 1970, cap. XV, p. 317 urm.), sub aspectul jocului! S-ar putea omite însă un alt aspect al imaginii, care sfidează cenzurile (precum la Goya), relevat de Lopez-Rey, privind intenția polemică, ironia, una dintre armele (folosită de H. Bosch și de contemporanii săi) ce slujește la „a sfîșia în bucăți pinza superstițiilor și minciunilor”.

Împotriva acestora intervin „legende”, *resursa cunoașterii*, puterea creatorului, recursul la științele uitate de autodidacții de astăzi (prea puțini sînt cei ce folosesc imaginea în cunoștință de cauză; ceilalți simulează, alergînd după o știință care-l ignoră datorită „mizgălelilor” fără noimă, care se împopoțonează cu tot soiul de titluri și comentarii savante. În rîndul științelor uitate se înscrie și *iconologia*, adică „explicarea statuiilor și tablourilor Mitologiei, căreia pictorii și sculptorii i-au marcat cu fidelitate simbolurile” (M. Chompré, *Dict. Abrégé de la Fable*, 1803, pp. IV—V). Iconologia trebuie să se întemeieze pe „cunoașterea medaliilor și monumentelor antice” (M.D.P., *Dict. Iconologique* 1756, p. VIII). Pictura trăiește din ficțiuni; pictorii au „învățat” să personifice virtuțile, viciile, patimile. „Știința care învață cum trebuie să fie pictate aceste ființe intelectuale prin imagini sensibile se numește Iconologie” (*id.*, p. IX). S-a apreciat de mult însemnătatea *gesturilor* într-o gravură în care nici o acțiune, în sensul strict al termenului, nu este figurată. De fapt, surprindem o adevărată forfotă: o mulțime de sensuri și de relații se înfruntă. Cît despre situațiile semnificate prin posturi, ținută, gesturi, „unele sînt ușor de sesizat și Iconologia le poate explica” (*id.* p. XXII).

Seriei de embleme, decriptate în parte, i se adaugă „interpretarea imaginilor, istoriilor și alegoriilor” (cf. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 38), care dau un sens „aranjamentelor formale” și procedeele tehnice folosite. Vom constata însemnătatea compoziției, a carotaajului, a orientării „porțiței”, a „lăutei”, a savantelor jocuri de perspectivă și observație. Se uită, în general, că *mîrtașul* este construit sau inventat în și prin amalgamare, în „creuzet”, la intersecția, la confluența *surșelor*. Acestea sînt numeroase în istoria și geneza fantasticalului. Orice figură criptică este tributară emblemelor, devizelor, heraldicilor, miturilor, proverbelor (transpunerea în imagine a proverbelor sau *rebusurilor* — cele din Picardia 244

au fost evocate de Estienne Tabourot, în *Bigarrures*, 1662, unde se propunea următoarea definiție /p. 8/: Rebusurile „sînt echivocuri între pictură și cuvînt”; Curiozităților Naturii, lumii antice, Palingenezillor („Grădini” alchimice, Lectii de *Agricultură*, Chimie și progresie a *naturii minerale*); artelor: alchimie, cabală, gnoză; „maestrilor”: Pitagora, Hermes, Orfeu, Dionysos. Asaltul erudiției și sursele rare încep a fi măsurate în subtextul imaginii și prin „opere” — nu „presupunem” nimic. Desigur, cunoașterea este anterioară imaginii în cazul lui Bosch, al lui Dürer, al uimitoarei enciclopedii a cunoștințelor *naturale*, aflate adică „în stăpînirea” omului, și asociate, în ciuda primejdiei, a conexiunilor. În această figură, *Melancolia*, sufletul este supus, odată cu trupul, nelncetatei influențe exercitate de cosmos. Figurile, elementele conțin „formele” și proprietățile lucrurilor lăuntrice. (Cf. F. Saxl și E. Panofsky, *Dürers Melancholia I*, Stud. der Bibl. Warburg, I, Leipzig, 1923.) *Melancolia* ține de Saturn. Cornelius Agrippa din Nettensheim (*De occulta philosophia*, 1551) evocă tragedia inspiratului; „ciudata fervoare melancolică nu-i stimulează numai pe profeți și teologi, supuși lui Saturn, pe cirmultori și savanți, copii ai lui Jupiter, ci, de asemenea, pe oamenii cu imaginație vie, pe artiști, făcînd din ei, în domeniul ce le aparține, spirite superioare și vizionari în stare a presimți cu osebite catastrofele lumii fizice” (André Chastel, *Marsile Ficin*, p. 169). Se va discuta în contradictoriu asupra datei, 1512 sau 1514 (aceasta din urmă figurînd pe gravură), inscripției de pe banderolă (MELENCOLIA), cifrei I (punct de plecare al unui ansamblu, al unui grup de planșe, pe tema „caracterelor?”), ce urmează titlului. În orice caz, unul dintre subiectele gravurii îl constituie, după opinia lui A. C. Coppler, „aparitia cometelor din 1513/1514, a cărei înălțare, printr-o conjunctură meteorologică ieșită din comun, artistul ar fi observat-o în spatele unui curcubeu, către sfîrșitul unei serii furtunoase” (Albrecht Dürer, *Burina*, Enc. Alpina, Introd., p. 3).

O asemenea interpretare — să ne gîndim la doctrina corespondențelor, la arborele artelor, — combinată cu tradiția care face din Saturn demonul „geometrilor”, reprezintă „sursa umanistă” a acestei gravuri (cf. André Chastel, *op. cit.*, p. 169, care datează gravura în 1512).

Miracole și divinație, geniu și singurătate: opera poartă
245 pecetea unei neliniști și dobîndește un sens deplin abia în

clipa în care se ține seamă de omul de știință și de vechiul limbaj — al Furiilor și „al Divinațiilor care se ivesc în răstimpul Vegherii; de puterea Umorilor melancolice”. Cornelius Agrippa precizează: „Aristotel numește această divinație „furie” și socotește că ea se naște din umoarea melancolică (...); melancolicii violenți conjecturează și prevăd cu ușurință (...); furia ne duce la știință și la divinație, mai ales atunci când este ajutată de o înflăcărare cerească, cu precădere cea a lui Saturn (...). Melancolia a făcut ca unii oameni să devină ghicitori, ei prezicând lucrurile ce se vor întâmpla, iar ca alții să devină poeți” (*Philosophie occulte*, trad. 1910, pp. 168—169). Cât despre „Pronosticuri” unele elemente, asociate cu Miracolele și cu „Divinația”, se întâlnesc în figurile lui Paracelsus (*Prognostic*, 1536): „trunchi de arbore închizând un stup (după A. Maillard, A. D., 1960, p. 11) și, prin analogie, „Piatra de moară” (art. I) — unealtă esențială, călărită de Amor, micul geniu înaripat; societatea, mulțimea; masa ori forța mulțimii; V, „piatră”; XV, „simbol la care nu te așteptai”. Soare; fiecare crede că știe „asupra cui trebuie să lumineze soarele”. După vechea iconologie, amalgamând atributele, Melancolia este reprezentată printr-o femeie în vîrstă, așezată pe un bloc de piatră sau pe mușchi (un poliedru, o „piatră de moară”, un stilobat încadrează Melencolia), cu capul sprijinit pe o mînă (am văzut care e sensul acestui gest, al acestei „poziții”), într-o atitudine visătoare. Într-un tablou (Féty, cf. M.D.P., Dict. Ic., op. cit., p. 181), „se vede un cîine legat și, pe același plan, diferite atribute ale Științelor și Artelor, pentru a arăta că spiritele melancolice, firese înclinate spre meditație, sînt dedate studiului științelor”. O altă figură apare, uitată în general de comentatori, dar făcînd corp cu figura principală: *Iris*, mesagera înaripată a Junonei, care a metamorfozat-o în arc. Ea simbolizează Curcubeul; și, într-o accepție mai generală, legătura dintre Pămînt și Cer, dintre zei și oameni, pe care o învederează Curcubeul. „Era reprezentată cu aripi dorsale” (M. Champré, *Dict. de la Fable*, op. cit., p. 248). După Nicolas Verrien (*Carte curioasă și folositoare (...)* compusă din trei Alfabeto de Cifre (...) însoțită de Devize, Embleme, Medalii și alte figuri hieroglifice, adăos la *Emblèmes et Devises*, op. cit., avîndu-l drept autor pe Verrien, p. 14), *Opera perfectă* — se observă, se ghicește ambiguitatea — este reprezentată de o femeie ce ține într-o mînă o oglindă, „și în cealaltă un Echer și un compas” 246

(fig. p. 89). Compasul este de asemenea ținut de către „OECONOMIE” (mina stângă; „în dreapta, o baghetă”, *op. cit.*, fig. p. 113).

În grupul lui Dürer, unde compasul (cu brațele deschise, înclinate, în diagonală, în mina dreaptă, brațul masculin, *solus*, la Khunrath) este ținut în poală, totul converge către personajul central, încadrat ori „susținut” de numeroase embleme și simboluri. Există aici un fel de totalitate enciclopedică surprinzătoare; fantasticul, neliniștitorul nasc din amalgam și din contraste, din analogie și din construcții, din această plusvaloare realizată prin introducerea figurilor compozite, ordonate potrivit unei tematicii.

„Îngerul”, geniu și singurătate (acei *litterati*, „melancolici”, creatorii, *ingeniosi*, sînt supuși „acelorași încercări”); Îngerul cu „aripi de vultur” (după H. Focillon, *Maîtres de l'Estampe*, *op. cit.*, p. 15) are drept vecin și însoțitor pe tînărul înaripat, *copilul* („studios”, potrivit comentatorilor) cocoșat pe trunchi, pe „piatra de moară” (se remarcă orificiul, „centrul” în formă de rozasă labirintică, reluată în Labirintul din Chartres, care prezintă numeroase analogii cu „Labirintul lui Solomon” — cf. M. Berthelot, *Introd. à l'étude de la Chimie des anciens et du moyen âge*, 1938, p. 157, fig. 30). Printre atributele *din jur* se remarcă: instrumente (de măsură, compas; de calcul, „mașină”; de măsurare a timpului, clepsidră; de avertizare, clopot; de echilibru și de cîntărire, balanță — „ea se clatină cînd nu-i deloc încărcată”, după Verrien, *Emblèmes*, *op. cit.*, p. 15, nr. 4); unelte (tehnice: scară, ce poate avea un alt sens; ferăstrău, opus faldurilor veșmîntului; rindea, riglă, clește, „clocan”, lingă poliedru — coada fiind paralelă cu una din fațete). Melancolia are drept fundal, am mai spus-o, o *reșea de platră*: poliedru (scara slujește drept trăsătură de unire) și zid, stilobat, piedestal. Pe acest postament, colț arhitectonic masiv, sînt așezate parcă sub protecția scării (ridicată spre ce?) instrumentele, obiectele ori aparatele menționate mai sus și citate meru: clepsidră (orologiu cu nisip — „Încetul cu încetul, violența devine neputincioasă”, Verrien, *op. cit.*, p. 9, nr. 10), balanță, în relație cu Decagon, Venus, Vulcan; clopot, „mașină de socotit” (după Henri Focillon, *op. cit.*, p. 15, și a cărei semnificație se lămurește, ca și cea a *scării* și a „formulei lui Saturn”, potrivit *Filosofiei oculte* de Cornelius Agrippa, „istoriei” pătratului magic cu șaisprezece căsuțe).

La sol, sferă (astronomia pitagoreică se reduce la o problemă de geometrie sferică), poliedru enorm. Pe axa verticală stingă se observă două intercalări, două animale alternate: sferă, *ogar*, poliedru, *vampir*, cu terminație „ofidiană”, monstruoasă, răsucită, *piatră*, aflat în plină înaintare. Purtătorul banderolei se găsește deasupra Focului, creuzetului și aparatului ce atinge piatra.

Astfel se precizează, prin ambianță, cele patru elemente de sub cer: Foc, Aer, Apă, Pământ și, prin inversiune sau plus-valoare, din „circumferința curcubeului”: Foc = soare în văpăi, Aer = Cer, Apă = oglinda apei, Pământ = țărâm. Din cele patru „triplicități celeste” (frig, cald, uscat, apă) provin „cele patru umori”: singe, flegmă, mînie, melancolie (cf. Cornelius Agrippa, *op. cit.*, p. 233) — ansamblul aflîndu-se sub dominația lui *Saturn*, „autorul tainicei contemplații” (C. Ag., p. 421), a *Soarelui* care, potrivit oracolului („exegeza” alchimică nu epuizează sensul unei figuri sau al unei dominante), „este Osiris, Dionysos, Horus, Apollo și Regele; care stăpînește ziua și noaptea; care naște vînturile și ploile; care schimbă anotimpurile; suveranul Rege al stelelor și focul nemuritor” (C. Ag., p. 421). Cît despre figură, *femeie încoronată*, se știe că ea „îl face pe om fericit, bogat și îndrăgit de toată lumea” (C. Ag., p. 374).

Coroana Melancoliei atrage atenția; semnificația i-o putem preciza sau descoperi cu ajutorul alchimiei și artei heraldice. Ea ar fi *crancelinul* (*Kränzlein*: coroniță — strania masculinizare a Ingerului este princiară); coroană de frunze de ruginiță, *corona rutae* (în stema Saxe); *Asplenium germanicum Ruta-muraria*, plantă folosită împotriva bolilor splinei (se știe că Saturn previne anumite maladii). Coroană festivă, foarte obișnuită, purtată de împăratul Frederic „în timpul arșițelor verii”.

„Ingerul” masiv, în ciuda veșmîntului, sau tocmai din pricina lui, intrigă începînd cu privirea, îndreptată către nu se știe ce obiect, sub imperiul visării. Expresia chipului, pur, dezmiște neliniștea; magia ochilor mai este numită „porțile Soarelui”. Pe veșmînt se reliefează chelle (și, mai jos, o pungă terminală) întîlnite în arta heraldică (unul dintre inele are formă de arc), alchimie și la „comentatori”: Roger Bacon (cf. M. Berthelot, *op. cit.*, p. 245; experiența este de inspirație esențial ermetică, cf. Raoul Carton, *R. Bacon*, 1924, pp. 169—173), Philalet (*Introitus*, III, 2: „Oțelul nostru 248

este adevărata cheie a operei noastre, fără de care flacăra lămpii nu poate fi aprinsă prin nici un mijloc“).

Faldurile veșmîntului vădese o știință și o varietate uluitoare. Aglomerării ritmate (centură, chel, pungă) i se opun porțiunea luminoasă (reliefarea genunchiului stîng), faldurile din față — adîncitura din „poală“ (mina dreaptă, compasul, cartea). Pliurile ce acoperă picioarele (genunchii îndepărtați ai gînditorului în rochie îngădule demonstrarea științei faldurilor), sînt agitate. Se remarcă aici un fel de convergență către minerul rîndelei, precum și o opoziție (de direcție și formă) față de minerul și lama ferăstrăului —, un raport bizar între marginile veșmîntului și zimții ferăstrăului, îndreptați, pieziș, către spectator. Gustul pentru linia unghiulară, frîntă, adecvată planurilor masive, este astfel satisfăcut.

Segregarea este departe de a fi convențională în aceste *raporturi* dintre linii și planuri, volume, zone agitate și distanțe: știință a contrastelor (vom vedea mai departe „originea“ sau justificarea hiatusurilor); funcții ale părților „plane“, reprezentînd tot atîtea „halte“ (veșmîntul în regiunea genunchilor, umărul stîng, sfera, poliedrul, pelsajul, linia orizontului, canelurile); jocul axelor și al liniilor oblice (fața poliedrului paralelă cu cadrul scării, ferăstrăul și rigla din prim plan, aripile arcuite, cea din stînga atîngînd cifra 1 de pe tabel, de pe mașină, cealaltă — baza clepsidrei, balanța, „îngerășul“ — aripile lor se ating).

Potrivit tradiției, figurile de îngeri, de victorii poartă coroană. În mistica dionisiacă (zeu al lunii, al vegetației, Dionysos nu apare, direct, în această gravură; Pitagora, Muzele, Orfeu, se află implicați în substanța operei), *universul cu etaje* (și cel al meditației e datorat unei metode: investigația, fixarea) reprezintă lăcașul, cîmpul de acțiune al ierarhiilor *angelice*. Pe alt plan, simbolurile cosmice învederează intenția universalității. În timp ce fantastul excelează în scenele de ispitire care exprimă haosul sau înfruntarea, vizionarul este uneori atras de o lume în aparență mai liniștită.

Univers, lume, cosmos; pluralitate; temele se asociază, dar unitatea operei nu ține de argumentul cosmologic, ci de structura interioară a „alegerilor“, de puterea sau de valoarea enigmei personajului central, de pelsajul „interior“ și de natură. De unde temele profilactice, attributele ce tind să „exorcizeze“ demonii: genii înaripate, adult și *copil* (micul

Eros este suflu lăuntric, familiar Melancoliei, este entuziasm, credință). Dacă aspectul meditativ al ambelor personaje sugerează un „conflict“, de natură necunoscută, între ființele înaripate, Îngerul cunoașterii rămâne saturnian. După „teologia lui Orfeu“, spune Cornelius Agrippa (*op. cit.*, p. 417), pot fi găsiți „în cerul lui Saturn, Amphiletus și Polymnia“, unul dintre cei nouă Bachus și pantomima. Muzele se pricep să tulbure rațiunea pentru a o ascuți. Datorită concordanței sunetelor și Acordurilor cu Astrele (C. Ag., cap. XXVI și p. 320), „Saturn și Polymnia fac să se miște cea de a șaptea coardă, unde începe Mixolidianul“. (Despre număr, „considerat ca principiu muzical“ vezi Fabre d'Olivet, *La Musique*, 1910, p. 4659; despre „cîntul orfic“ al lui Marsilio Ficino, D. P. Walker, în *Musique et Poésie du XVI^e S.*, 1954, pp. 17—33)

Îngerul în rochie (copilul are genunchii goi) nu privește peisajul îndepărtat, dar rămâne fidel „viselor“ elementelor naturale. Orice „cosmologie“ e obsedată de *universul* întrevăzut. În această stare vizionară și meditativă, natura e o forță magică și vitală care neîncetat își „concepe, produce și lansează copii în lume“ (Alexandre Koyré, *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVI^e s. allemand*, 1955, p. 50). Tot ce se creează în lume „este natură“; iar „natura“ filosofilor Renașterii este viață și magie, vis și taină, atât de greu descifrabil! Într-un fel, tabloul, poezie mută, este „metafizic“, în sens iconologic, datorită ansamblului de figuri și de simboluri, de ființe și relații, coordonate, al căror traseu dorim să-l surprindem. Aici, metodele se întretaie, dar se pot decela mai multe trasee, precum în *Omul alchimic* al lui H. Bosch, și aceasta într-asemenea măsură, încît te poți întreba dacă fantasticul acestei epoci nu depinde de o știință uluitoare a cadrajului și carolajului, a axelor și arcelor, a oblicelor care determină poziția, construcția și așezarea figurilor orientate, conform unui număr definit de intersecții. Puncte mate și magnetizate ale tabloului, păstrate secrete ori „distruse“. Această geometrie fantastică este rațională; puterea de a construi și rigoarea minuției realizează acele figuri uimitoare ce asociază regnurile.

Alături de Melancolie și veșmîntul ei, pe axa oblică a cadrului scării dintre piatră și „trunchi“, dintre poliedru și „piatră de moară“, se află un „cîine“ încovrigat (cele trei „părți din spate“ sînt orientate spre dreapta: poliedru, scară, „piatră de moară“, spre stilobat). Cele trei „chipuri“ opuse: „ogar“, 250

copil, „Înger” alcătulează o curioasă triangulație. În arta heraldică există o figură asemănătoare, intervertită la Dürer (cf. G. d'Haucourt și G. Durivaux, *Le Blason*, 1956, p. 80 și fig. 280, p. 87): „de la argint la ogarul culcat și înconjurat de boturi”. Or, Ogarul corespunde uneia dintre „Operațiile stelelor fixe”, după opinia lui Hermes. Cei vechi făceau, sub *Magna Canticula*, imaginea unui ogar. „Ea aduce cinstirea, bunăvoința și favoarea oamenilor și spiritelor aeriene” (Cornelius Agrippa, *op. cit.*, p. 356). Această figură înduplecă într-un fel pe aceea a „vampirului”. După A. C. Coppler (*op. cit.*, p. 3), vamp'rul „Neliniștii se înalță din infinitul mărilor și vrea să tulbure prin larma pe care o stărnește pacea totală simbolizată de ogarul adormit la picioarele Îngerului Cunoașterii”. Or, „vampirul” nu se înalță din infinit — el se află în *cîmpul* meteorului, sub boltirea curcubeului; „ogarul” nu pare adormit, în ciuda poziției botului și labelor, ci încolăcit, arcuit, „trezit”, linia dorsală opunându-se uneia dintre fețele poliedrului și întreprinzând cea de a doua linie a solului, în fața „trunchiului”, opus desăvîrșirii poliedrului. Să fie acesta în curs de cîmpire? (Cît despre *albine*, admitînd teza „trunchiului ce închide în el un stup”, se cunoaște însemnătatea complexului lui Aristeu: nimfele l-au învățat albinăritul; nimfa Cyrena, maică-sa, vrea să-l ajute pe Aristeu să-și regăsească albinele. Caracterul nimfelor, după Cyrene, e deci limpede: sînt binevoitoare; trebuie să le arăți recunoștință ca ele să-ți fie prielnice. Fapt care lămurește poziția și locul „micului spirit înaripat”.

În acest univers, marele ax vertical stîng domină *sfera*, element pitagoreic, evocată mai înainte, în raport cu instrumentele (numere, greutate, măsuri). Se știe că pitagoricienii („la Roma nimeni nu era socotit instruit dacă nu era pitagorician” — Cicero, *Tusculanes*, I, XVI) menționau mai multe categorii de numere: Pur sau Divin („arhetip”, creator de forme), științific (obiect al matematicilor superioare, precum numerele iraționale, reprezentînd o cantitate reală ce nu se poate exprima prin cîtul a doi întregi, secret al sectei), figurate (planuri, solide), vulgare (obiecte ale aritmeticii). Conform artei heraldice, sfera e așezată în unghiul dextru, dar la bază; ea domină, fiind în relație cu una din diagonalele mari ale pătratului numerelor; o tangentă dreaptă, oblică, se află în relație cu piatra și Focul (marginea stîngă a creuzetului, cu deschidere „triunghiulară”).

O altă tangentă, la bază, și pornind de la instrument, atinge chela, arcu el.

Această relație cuaternară: sferă, piatră, Foc, cheie, ne reamintește că, în amănuntul *Sferet meridionale a cerului* (gravură în lemn, către 1515, rezultată din colaborarea între J. Stabius, Conrad Heinvoegel și Dürer, care a tradus tema în imagini; reprodusă în V. Scherer, *op. cit.*, p. 267), figurează: coroana, focul (triunghiuri învecinate, în jos și la stînga, între *Piscis Nottius* și *Ferr*, Centaur), acesta fiind „notat” *Arx* (citadelă, culme unde Junona primea cultul), vas, *claxter*, cupă „hemisferică” cu borduri, precum creuzetul („buzele” sau marginile răsfrînte sînt net figurate în gravură). La stînga, în fața pietrei poliedrice, două elemente merită a fi precizate: *Focul* și *apa*, cosmogonie dualistă, făcînd din foc și apă *elementele procreatoare* ale lumii. Această cosmogonie pare a fi în concordanță cu concepția dualismului (zoroastrian) formulată de pitagoricieni. (Despre intervenția lui Pitagora, „matematician pur”, care nu se mărginește doar să „promoveze știința numerelor și a figurilor”, cf. Louis Rougier, *La religion astrale des Pythagoriciens*, 1959, p. 30 urm.). Foc și apă (cald și frig) sînt două principii regăsite la Cornelius Agrippa și în terminologia alchimică. La capitolul instrumente, creuzetul poate fi numit cu exactitate: *Calinum*, după Anthony Rich (*Dict. des Antiquités romaines et grecques*, 1861, pp. 128—129; se remarcă, precum am afirmat, „triangulația” buzelor arcuite — una dintre diagonale, de la gura creuzetului la cheie, trece prin „rozasa” „pietrei de moară” și compas; în cealaltă parte, „recipientul” se află pe o diagonală ce atinge, mai jos, „capul” ciocanului și, mai sus, banderola); *vasa*, sursă a lui *dora* (acest punct va fi lămurit la capitolul consacrat tablei sau „mașinii de calculat”); creuzetul așezat pe vasul cu jăratie, rotund (gr. *escharion*, lat. *foculum*, *focus*: vatră a „casei”, și, prin metonimie, foc, „locuință”; *focus* reprezintă traducerea grecescului *pur* — se cunoaște însemnătatea literei *p*, care domină tabela, pe pereții stilobatului); grotă, piesă concavă a pompei lui Ctesibios, matematician din Alexandria.

Resursele diferitelor lexicologii și echivalențe — pentru ce să renunțăm la *a numi* un element, transcris exact de către artist? — nu ne pot face să uităm însemnătatea „limbajului mut”, care ajunge la om și la experimentator; a „cabalelor”, lepelor (*caballus* este, de la Varron, substitutul lui *equus* — „calul” la Dürer face parte din această categorie enigmatică, 252

desceori evocată de René Alleau, la capitolul limbilor: cea a „calului“, a păsării, a „agricultorilor“).

Fără a spori multitudinea simbolurilor care „dau năvală“, asaltează, fără a împovăra, nu putem omite însemnătatea versantului alchimic al operelor. Căsătoria metalelor este o instituție străveche care a continuat și s-a împlinit în *mysterium conjunctionis*. Proximitatea pietrei evită sau îndepărtează anumite jocuri de cuvinte. Trebuie totuși să reamintim o definiție, potrivit Scării unității: „un subiect și instrument înzestrat cu toate virtuțile“; analogia între athanor și „sălaș“ (trunchi), „stup“, piatră de moară, „coroana“; valuri, riduri, „ombilic“, „rozasă“; între „naștere“ și fabricarea Pietrei Filosofale: focul trebuie să ardă mereu sub recipient vreme de patruzeci de săptămâni, „interval necesar gestației embrionului uman“ (Mircea Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, 1956, p. 126).

Motivul întineririi prin foc, povești și figuri, încărcate de semnificații inițiatice, transpun într-o atmosferă de basm și de gnosticism. Focul joacă rolul probei inițiatice, rol de agent al purificării și transmutării. (Botezul focului în gnosticism constituie unul dintre exemplele cele mai elaborate ale scenariului).

În obstetrica „ocultă“ (creuzetul și copilul se află pe același plan), topirea, deci „maturația“ metalului, este o naștere înainte de termen. De unde rolul magic al embrionilor; al căldurii „naturale“, venită de la Soare și din Pintecele Pământului. Ceea ce căldura „naturală“ (implicând *inversiunea*) cocea încet, focul făcea să se coacă într-un ritm nebănuit. La orizont (cea de a treia linie a „pământului“), între sol și apă, focul este conceput ca un mijloc „de accelerare“; de a face *altceva* — de unde ambiția Melancoliei — decât ce exista în Natură. Focul este manifestarea unei forțe magice, care putea să modifice lumea. Pe un alt plan, cel al diferitelor niveluri de explicație, toate dualitățile se regăsesc, și mai ales una dintre ele: destrucție-purificare. Acest caracter ambivalent, valorizările diferite, accentuarea contrariilor fac parte din caracteristicile artei fantastice, care nu s-ar mulțumi cu o „interpretare“ univocă, moralizatoare sau „alegorică“ (luncarea mitologiei înspre „morală“ alterează figurile și semnificația lor). În acest domeniu — semne, simboluri, figuri — istoria operelor, după renașterea iconologiei și a cunoașterii complexelor, ar putea încerca să pătrundă universul lor mental.

În fața pletrelor, între polledru și „trunchi”, spre stilobat, un „etaj” ascuns; ce semnifică oare *scara*? În spatele pletrei sînt șapte sau opt trepte. Lîmpede conturate, șapte, dintre care trei, întregi, urcă dinspre piatră (polledru-„piatră de moară”) către partea superioară a stilobatului. În *scara octenarului* (cf. Cornelius Agrippa, *op. cit.*, p. 260) nivelele și corespondențele sînt amănunțite după cum urmează, începînd cu baza, 1 (nefigurată pe gravură, prima bară verticală; cea de a doua treaptă ar începe la înălțimea stofei ce acoperă partea superioară a „stupului”): Moștenire, cer înstelat; 2, Necorupere, Saturn; 3, Putere, Jupiter; 4, Victorie, Marte; 5, vedere a zeului, Soare; 6, Grație, Venus (ultima treaptă întreagă); 7, Domnie, Mercur; 8, Bucurie, Lună.

Numărul Opt (C. Ag., p. 258), pentru pitagoricieni este „numărul Justiției și plenitudinii”; Orfeu „li înduplecă de obicei pe zei prin cifra opt”; „ea ne semnifică proprietatea naturii corporale” pe care Orfeu a cuprins-o în „octenarul imnurilor mărilor”. Potrivit scării duodenarului orfic (C. Ag., p. 274), Balanța se află în relație cu Vulcan; „cîinele”, cu Mercur; capul, cu Pallas; poala (cu compasul), cu Marte. Capul (*copilului*), cîinele, Balanța sînt în diagonală și asociază: membre, animale, semne (ale Zodiacului), în lumea minoră, elementală, celestă. Piatra ar fi dodecaedru (douăsprezece fețe pentagonale): imagine a armoniei Cosmosului.

Obiectele, în *Melancolia*, instrumente, clepsidră, compas, respectă tradiția naturilor moarte științifice; ele reprezintă o configurație de atribute, axe și repere. Unele unelte se regăsesc în heraldică (cf. *Le Blason*, *op. cit.*, pp. 108, 117): lamă de fierăstrău, dispozitiv pentru tălerea cornului, clește, „cule”, cloacan. Rîndeaua (Hobel, Schlicht), compasul aparțin heraldicii meșterilor și constructorilor. Gradarea limburilor se efectua cu ajutorul compasului, instrument al matematicianului, unealtă a constructorului de instrumente. Deasupra aripilor drepte, pe perete, se află „mașina de calculat”, *Tabela lui Jupiter*, grupînd cifrele în pătrat, pe patru șiruri, în ordinea următoare, de sus și de la stînga la dreapta:

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Aripa ingerului, am mai spus-o, atinge cifrele 14 și 1 (15); sus, limba clopotului urmează o linie verticală între 3 și 2 (5). După Louis-Claude de Saint-Martin (*Des Nombres*, 1843, Tabel al „ordinii istorice a mersului elementar al Naturii”), 2 corespunde „producerii esențelor sau principiilor imateriale”, 3 „producerii elementelor” (3 e lângă 2, în tabelul din Melancolla), 4 corespunde „producerii corpurilor”, 5 „putrefacției”: ceea ce rezultă din următoarea ordine a cifrelor: 3, 6, 9, 14, 16, dublul lui 8, pătratul lui 4, este Abisul, după J. Boehme. În acest tabel al numerelor, progresia permite stabilirea unei creșteri gnomonice.

Pătratul magic cu șaisprezece căsuțe, potrivit tradiției, este aluziv: la Pentagon, 5 (așezat sub 16). Proprietățile sale benefice, după Cornelius Agrippa, pot fi precizate la capitolul Numere („metafizică numerică”, „Științele matematice ca rude ale Magiei”):

- a) patru numere (pătratul este alcătuit din patru șiruri orizontale, patru verticale, două șiruri de cifre putând fi „citate” în diagonală), dau, adunate, 34, cel mai mare număr fiind 16, cel de la care pleacă Tabelul lui Dürer;
- b) suma globală a tuturor numerelor acestui tabel e 136;
- c) tabelul dezvăluie caracterul lui Jupiter și al spiritelor sale; el oferă bogăție, favoruri, dragoste ...
- d) 34, suma numerelor (și pe diagonale, precum am mai spus), ar evoca, în concluzie, privind această numerologie ce pare infinită (dacă pătratul magic face aluzie la Pentagon, 5, Balanța ar fi în relație cu „Decagonul”, 10, cifră aflată în tabel la înălțimea primului element al clepsidrel, cel „terestru”, și în dreptul punctului de plecare al firelor ce țin platanele):

1) *jocul lui 34* (cf. *Dict. des Jeux familiers. in Grande Encyclopédie*);

2) adăugarea laterală „folosită în astrologie” (E. Maillard, *op. cit.*, p. 13)

3) jocurile și aspectele *pentagramelor* (5 și 10 sînt vecine, pe Tabela lui Dürer; separate de 11, în Tabela lui Jupiter dată de Cornelius Agrippa — *op. cit.*, p. 304; 5 fiind aici la marginea careului, în capătul celui de al doilea șir, sub 16). Cifra 5 (o stea cu cinci brațe domină partea superioară a gravurii, în stînga: virful în boltirea curcubeului, bazele pe foc și poliedru, în dreapta; o altă stea cu cinci brațe se află în sferă, sub „cîine”, iar una dintre liniile sale, cea transversală dreaptă, se află în prelungirea diagonalei pătratului

lui 5), legată de Pentadă, are drept imagine Pentalfa, Pentagonul stelat, emblema a armoniei vii „realizată în corpul omenesc prin sănătate și frumusețe”; simbol al vieții pe care îl regăsim pe *Abraxas*-uri.

După Paracelsus, semnele de care ascultă spiritele se reduc la două: Macrocosmul materiei, Hexagrama, Microcosmul, pentagrama, „semnul cel mai puternic dintre toate”. E cunoscut pentaclul lui Khunrath (*Amphithéâtre de la Sagesse Eternelle*, 1609; ed. 1946, pl. 12; „efigia” sa oferă raporturi surprinzătoare cu Melancolia: compas, cline), „Cartea deschisă” din „Laboratorul-oratoriu” (pl. 11). Pe o pagină, pentagrama purtând în partea de sus litere ebraice, SIGNACULUM „care învinge și pune pe fugă părțile adverse”, PENTACLUL miraculos „al celor cinci hieroglife”. După Cornelius Agrippa, tot ce există constă „în Numere, Greutăți, Măsură, armonie, mișcare, lumină” — , teme din Melancolia — „și depinde de acești factori”. Antologia e surprinzătoare. Se impune însă precizarea citorva puncte și raporturi.

Această „mașină de calculat”, dacă o raportăm la Tabletele planetelor (lui Cornelius Agrippa, p. 297), la Tabela lui Jupiter (p. 304), vedește o anume intervertire, dar totalul, în linie dreaptă sau în diagonală, rămâne același: 34. E vorba deci de evoluția rezultată din organizarea cosmică și legea naturală; o dezvoltare a septenarului. Poarta 34 este Cerul Soarelui.

Tabela lui Dürer permite stabilirea unor corespondențe: în calcule (cifre), în caractere ebraice, în nume divine (cf. C. Ag., p. 302), răspunzând „numerelor lui Jupiter”: 4. Abba. Pot fi constituite mai multe tabele. Se notează cifra „de pornire”, 16; „sfârșitul”, 1 — și Aripa, altă pornire, „unitatea corespunde Soarelui” (C. Ag., p. 294).

În această numeralogie, de la 1 la 16, ținând seama de locul cifrelor, „semnele grecești” (pentru a reprezenta numerele) pot fi lesne regăsite, de la 1, *al/a*, la 16, *pl*. Ultimul șir: 4 15 14 1, adică: *d o x a*, pune în chip ciudat cuvântul *doxa* în relație cu *pl*. De la „creuzet” la „opinie”, la „doctrină”, la *arid*, filosofia ermetică fiind guvernată de *experiență* și de știința numerelor. S-a văzut că *numărul șaisprezece*, „compus dintr-un pătrat perfect și cuprinzându-l pe zece, este tocmai din aceste pricini numit de către pitagoricieni: număr norocos” (C. Ag., p. 276). Iar *numărul patru*, situat aproape de capul ingerului și de cărarea părului 256

său, este definit ca „sursă și simbol al divinității” (C. Ag., p. 233). „Pitagoricienii îl numesc sursa perpetuă a naturii”. Referitor la simbolismul *clopotului*, care sună orele, exegeții, de obicei locvaci (cf. *Essai sur le Symbolisme de la Cloche*, 1859), uită sensul vechi, de clopoțel, cu un termen arhitectonic: *guttae*, una dintre cele cinci sau șase mici piramide sculptate deasupra fiecărei triglife. Limba este o „lăcrimă”, falică, al cărei loc l-am situat între 3 și 2, dominând mediana pătratului. În arta heraldică, clopotul face parte dintre elementele construcției și se învecinează cu *fron-tonul*, nume dat zidului de cîte ori are redane (ele pot fi situate mai sus; pildă de construcție „nedefinită”, infinită, ca în *Melancolia* lui Dürer). Ciucurele și șnurul, în spire, încadrează clopotul și sînt legate de „jug” (piesă de lemn, cu anse găurite, care susține clopotul). Diagonala ce trece prin pătratele 3 și 5 „întîlnește piatra de moară” și mărginește „rozasa” la dreapta. Fapt care reliefează — potrivit jocului coordonatelor și al „petelor” (*gutta*: punct, pată avînd forma unui strop; „limba” clopotului), puncte ale caroiajului și axelor, ce se cer mereu redescoperite — acțiunea magică a primelor două elemente, focul ascuns de *piatra de moară*, și apa prețioasă, distribuită de un *sabot* (limba clopotului, de formație falică, domină pătratul numerelor, repartiția mediană, tabela lui Jupiter). Construcția operei s-ar explica, potrivit, cel puțin, unei teze recent susținute de Elisa Maillard (A.D., 1960), printr-un întreg ansamblu de trasee, fără a se putea ajunge la evidență. Desigur, calcurile se suprapun, se adîionează, se simplifică și elimină „inutilul” prin „reconstituire” și regroupare, dar putem oare fi siguri că am surprins osatura figurii prin aceste trasee geometrice pertinente? Exactitatea, am mai spus-o, este una dintre legile fantasticului. Dürer, ca și Bosch, excelează în acest delir al construcției, care „uzează” rațiunea (și provoacă *Melancolia*?). Teza cadraajului sau caroiajului prealabil presupune o cunoaștere a simbolurilor și a atributelor, a ordonării grupurilor sau seriilor, plasate dinadins în operă, conform intersecțiilor. Ar fi existat deci o viziune prealabilă a figurii cu elementele sale și cu tot ce o înconjoară; și, datorită acestei „amplasări”, un fel de interdicție „de a se lăsa la voia întîmplării”.

Fără îndoielă că figura e *construită*, se cunosc dealtfel intențiile lui Dürer, scrierile și figurile sale, fie că e vorba de
 257 lăută, de „portită”, de compas, de echer sau de „noduri”

(*Knolen*, către 1507; geneza impletiturilor), care au fost în repetate rânduri reluate ori imitate în Dicționarele de Embleme și Litere, fiecare literă a alfabetului, fiecare diviziune, la Verrien de pildă, fiind precedată de o Figură, care nu se sustrage nicidecum moralismului: B, bunătate, F, fidelitate).

În ce privește Numărul de Aur, atât de lăudat sau proslăvit (sînt cunoscute studiile lui Matila C. Ghyka, cf. *II Les Rites*, 1931, *Transmission des diagrammes pythagoriciens par la magie*, p. 69 urm.; ale lui J. W. Power, 1932; ale lui Monod-Herzen, „*Principes de morphologie générale*“, 1927), nu poate fi uitată originea schemelor: obiectele bizantine, prototipurile care indică, după E. Maillard (*op. cit.*, p. 5), „un fel de sintaxă a numărului de aur“. În altă ordine de idei, am evocat „breslele“: nu se poate omite însemnătatea unei „asociații“ ca *Bauhütte*, care predă artele matematice din *quadrivium*, Geometria, știința spațiului, care domină Aritmetica (?), știința calculului. Unelte și simboluri ale acestor științe figurează în gravura lui Dürer, exemplu de dreptunghi de aur; „latura mică și diagonală acestuia sînt cuprinse în proporția numărului de aur“ (E. Maillard, *op. cit.*, p. 8).

Creația geometrică sau constituirea rețelei fiind evidentă, să încercăm s-o analizăm. Se știe că găsirea proporțiilor în compoziții se face prin intermediul traseelor regulate; că știința geometrică, în acea vreme (Elementele lui Euclid au apărut în 1482), admitea virtuțile numărului de aur și anumite legi de distribuție conform cu traseele pentagoanelor stelate convexe, decagoanelor stelate, potrivit cu divizarea circumferinței în părți, cu triangulațiile, de la o circumferință la alta (diametre diferite), cu interpenetrațiile și nolle determinări de arce, puncte și sectoare.

Decagonul și Pentagonul guvernează triunghiuri, oblice, axe, vectori orientați în sau potrivit diferitelor sensuri, o anumită porțiune a liniei subzistînd (stinghiile scării) și indicînd o direcție ce urmează a fi găsită, stabilită (extremitatea rindelei și partea dreaptă a Balanței — în relație cu Decagonul, 10, număr divin). Triunghiurile, între bază și laturi, prezintă același raport (gr. *analoghia*, *analogos*, „proporțional, ce este în raport cu“), irațional, acela al Secțiunii de aur. Raport care se reproduce între: diagonale, segmente de diagonale, laturi și raze ale decagonului și pentagonului. Acest raport determină o proporție riguroasă 258

între întreg și părți. Se cunoaște rolul proporției continue; după Platon: cea mai satisfăcătoare conferă termenilor pe care îi leagă „unitatea cea mai desăvârșită“.

Pe un alt plan, cel al descifrării traseelor regulate (cf. E. Maillard, *op. cit.*, p. 9 urm.), fiecare „interpret“ ar putea prezenta sistemul său de calcule suprapuse, „clarificând“ prin linii și traiectorii figurile supuse investigației. „Reconstituirea“ *diagramelor* operei sugerează un fantastic geometric, care se dezvoltă în cel mai înalt grad în „noduri“ și împletituri. O asemenea reconstituire scoate în evidență un întreg joc geometric, dă la iveală puncte esențiale (ale structurilor, grupurilor, seriilor), axe, linii, direcții, trasee de „înscrisere“ sau „proximități“, în general revelante, de o exactitate uluitoare. Fiecare figură pare limitată geometric, înscrisă într-o tramă complexă. Nu putem face însă altceva decât să presupunem „caroiajul“, construcția, conform „reperelor“ evidente ori urmînd abia a fi descoperite: indicarea liniilor, elementelor de pornire, curbilor; curcubeu și cerc aferent, trecînd prin piatră, pe muchea mare, oblică; genunchi în dreapta, pe mediana verticală, indicată de partea exterioară a stilobatului, și centru al cercului mare, diametru al operei, ce învălure întreaga figură; muchea mare a poliedrului și cercul mic, al cărui centru este apropiat de muche, la cca 18/52.

Crearea figurii ar implica următoarele grupuri: trei circumferințe (a curcubeului, a genunchiului drept, a poliedrului), o mică sferă; mai multe orizontale (de sus în jos: linia orizontului, trecînd prin baza clepsidrei și prin pătratul magic, între 9 și 4; cea transversală, paralelă, trecînd prin spatele cîinelui, genunchi, baza briului, primul inel); pentagonul înscris (în circumferința curcubeului); diagonalele (paralele cu scara). Indicații ce nu pot fi probate decât prin decalchieri și reporturi.

În *Melancolia* relațiile dintre obiecte sînt ambigue (cf. E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924—1925), și par a fi „cupate“ — fiecui obiect își dobîndește astfel autonomia și poate fi considerat în sine de către spectatorul ce n-ar admite complexitatea raporturilor și n-ar mîrgini la jocul atributelor. De la un obiect la altul, hiatusurile resimțite (dacă își lipsește priceperea de a cuprinde întreaga lume /figurată/) s-ar datora multitudinii corespondențelor. Ele implică un grup întreg de „științe“ (Numărul de aur nu explică „totul“); numeralo-

gle, astronomie, alchimie, heraldică, „artizanat“, geometrie, aritmetică, *filosofie*. Pe atunci antologia se putea păstra în memoria inițiatului și în decursul lucrului, experienței, realizării; dar atât de multe ramuri și rețele se împletesc, încât rămii uită. Trebuie oare să considerăm asemenea opere drept depozitare ale unei științe excepționale, drept unul dintre ultimele aspecte ale *cunoașterii* anterioare cărții, sau existente în zorii acestuia?

În orice caz, construcția prealabilă a figurii rămâne un fapt cert. Ea folosește planimetria (desenul L. 38, Berlin) și stereometria (Dresda). Metodele prin care se împarte suprafața sînt dezvăluite parțial de un întreg ciclu: desenatorul unui om șezînd, desenatorul lăutei (se cunoaște lăuta „pusă în racursi“ de Salomon de Caus, 1612 — cf. J. Baltrušaitis, *Anamorfoze*, 1955, fig. 21), al ulciorului, al femeii culcate (1525), planturoasă, în fața unui peisaj (cf. V. Scherer, *op. cit.*, pp. 322—323, 376): să menționăm și tratatele, bunăoară cel despre *Proporțiile figurii umane*.

În concluzie *Melancolia* este demnă de Fedon care le-a sugerat alchimiștilor să prezinte *Marea Operă* drept o sublimare sau eliberare a sufletului din temnița corpului. Melancoliei, după Cornelius Agrippa (*op. cit.*, p. 238) îi corespund: naturalul, unul dintre elementele spiritului quadruplu; simțul tactil, aflat în relație cu elementele; forța, o virtute morală; experiența, una dintre cele patru puteri judiciare; și *sîntul quaternar* (jurămîntul lui Pitagora) „care e izvorul naturii veșnice și părintele spiritului“ (C. Ag., p. 234). Melancolia deschidea poate o serie de reprezentări ale celor patru temperamente, determinate de „influențele planetare“; aici Saturn, pentru singe, și spiritul melancolic (nervos). Doctrina „influenței lui Saturn“ este substratul gravurii lui Dürer, ca și analiza acestui temperament dominat de Saturn, analiză a ceea ce creează el în sufletul hărui: acel *praesagium atque diolnum* pe care Cicero îl atribuie melancolicilor superiori. Fiecă a muzelor (gr. *masa, mousa*; lat. *musae*, *Musae*: studii, științe, activitate literară sau artistică, fel de a fi), și a numărului, a tonului, Melancolia predispune la clarviziune.

Desen 1 (p. 37) DÜRER: Arhanghelul Mihail doborînd balaurul (1498), Apocalipsul sfîntului Ioan.

2. *Iustiția*, în: *Emblèmes d'Alciat*, ed. Lyon, 1549, p. 49. Iustiția, Nemesis, exilată de pe Pămînt. A se compara (mișcare, ținută, direcție) cu *Dulle Griet*,

3. ȘCOALA DE LA AVIGNON (sec. XV): *Arhanghelul Mihail* (Muzeul Calvet, Avignon). Balastr amenințător (sfântul Mihail ține Balanța deschisă; ea era strinsă în mina lui Nemesis, înfățișată fugind, pl. 2); una dintre labele din spate se află la nivelul sexului Arhanghelului.

4. *Ispitterea sfântului Antonie* (Roma, Galeria Barberini). În centru, spre stînga, tema „călărețului” minat. Jos, „Nebunia”.

Desen 2 (p. 41) DÜRER: *Învierea* (Marele Ciclu al Patimilor, 1510).

5. PIETER BRUEGEL: *Dulle Griet*, Margot Nebuna (Anvers, Muzeul Mayer van den Bergh). Margareta, furnizoare a Infernului, cu cască pe cap, purtînd prada, personificare a războiului, a răului, a cruzimii. Ca și Luxura, ar ilustra următorul proverb: „Fericire și pahar, ce iute se sparg!” (Charles de Tolnay, *J. Bosch*, 1937, p. 33 și n. 103, p. 68).

6. *Absidă* (Aveyron), Biserică. Portal. Timpan, detaliu. O procesiune de ființe minate cu furca, sapa, ori înghițite pe jumătate de către devoratori.

7. *Pluton și Proserpina* (în *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, de Bernard de Montfaucon, ed. a II-a, Paris, DCCXXII, vol. I, p. 82). Răpirea, carul și șerpii; sub imagine, o friză zodiacală unde, în centru, recunoaștem Balanța. Despre răpire, reprezentată hieroglific, cf. KIRCHER (*Obeliscus Pamphilius*, 1650, schematismus III).

8. HIERONYMUS BOSCH: *Ispitterea sfântului Antonie* (Lisabona). Omul-colină, personajul rășchirat, în vederea „captării” unei procesiuni hibride.

9. DIRK BOUTS: *Căderea ostindîșilor* (Luvru). Apucarea, hoarda stăpînind prada.

10. Arles, detaliu din portalul bisericii Saint-Trophime. Bariere de foc și scene de înghițire.

11. Bourges, Catedrala. *Ostindîșii zvîrliți în cozan* (detaliu). Infernul: foc, cazan, gură-forjă, ațîțată de „suflători”. Se remarcă îndeosebi statura unuia dintre ei, bărbat scund, falic (de tipul lui Hefaiestos?), din fața nudului mare, căruia îi întoarce spatele. Simboluri ale deriziunii în

hibridarea „infernă”: mască pe fese („suflătorul” din dreapta), pereche de aripi situată pe partea posterioară, broaște. În centru recunoaștem Luxura, încadrată de două figuri cu mitră, una dintre ele aflându-se sub cange.

12. Avignon, Muzeul Calvet, detaliu de plafon (sec. XVI). Luptă, infruntare între „ogar” și dragon.

13. UCCELLO: *Sfântul Gheorghe luptând cu balaurul* (Muzeul Jacquemart-André). Spărtura, stînca deschisă; grotă, lăcaș „inițiativ” (accesorii de luptă).

14. HIERONYMUS BOSCH: *Fiul risipitor*. Mers oblic (pelerin, rătăcitor, fiu risipitor, Mat). A se compara mișcarea și direcția, opuse celor ale figurii din *Dulle Griet*, pl. 5.

15. *Mat-ul* (în Paul Marteau, *Le Tarot de Marseille*, prefață de Jean Paulhan, studiu de Eugène Conseliet, *Arts et Métiers graphiques*, Paris, 1949, p. 93). Această carte de joc (a se compara cu *Fiul risipitor*, pl. 14) înfățișează „ineluctabila mișcare înainte a omului” (*op. cit.*, p. 93).

16. VITTORE CARPACCIO: *Martiriul celor zece mii pe Muntele Ararat* (Veneția, Accademia) sau *Cruciificații de pe Muntele Ararat*. Drumul în spirală, înconjurînd înălțimea, muntele. Deasupra — norul apoteozei; profilare prin unde descentrate a căror mișcare coincide cu spirala ascendentă.

17. DAVID TENIERS: *Ispitirea sfântului Antonie* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts). Grotă și peisajul decupat, în dreapta, deschidere (două personaje stau de vorbă). Este figurat întregul „material inițiativ”. Pe sol cranii, imperiul chhtonian. În aer, armata sabatului, hibridă; luptă călare între regnuri. În stînga, „călugărul” în veșmînt de postav, încins cu un șirag de mătănii, mină-gheară, ține „sceptrul” sabatic: mătura-lampă, cu o luminare în vîrf.

18. BENOZZO GOZZOLI: *Viaggio dei Re Magi* (Florența, Pal. Riccardi), *Cortegiul regilor magi*. Pe drumul magilor, se pregătește expediția. „Călătoria” (sosirea n-are însemnătate) folosește o cale sinuoasă, în spirală, temă a drumului din care nu lipsește exotismul (animalele caravanei, samare; în prim plan, pe sol și călare: fiare, maimuță). 262

Acest tablou este și o antologie a peisajului compozit, axa arborilor din stînga, verticală, conferind mai multă claritate cutărilor stîlcoase și fisurilor oblice din dreapta. La baza „cavităților” tubulare și cutate, o nouă țîsnire a trunchiurilor, bifurcate sus, sub masa frunzișului.

19. PIETER BRUEGEL: *Căderea lui Icar* (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles). În planul orbital, un brăzdar: mișcarea în S, cotită, a pămîntului răscolit; trepte, brazde; umbra în trepte. În dreapta, sub corabie, „căderea” lui Icar, cu un picior ridicat către cer. Păstorul cu ciomag îi întoarce spatele; nu la cunoștință de eveniment, ca și plugarul. Teme opuse ori juxtapuse: drum în S; imposibilitatea oamenilor (a Judecătorului în scenele de supliciu); liniște și vastitate a peisajului (compozit: pămînt, sol, tufișuri, arbori, stîlci, citadelă, mare, munte, oraș-fortăreață, estompat, în dreapta).

20. GIOVANNI BELLINI: *Altegoria* (Veneția, Accademia). *Summa Virtus*? A se compara cu Fortuna (Alciat), cu *Nemesis* (Dürer, 1504, femeie masivă, din profil, ca în *Visul*, *Monstrul marin*, *Hercule*). Această temă contradictorie (Fortuna-Justiție-Amor; cf. Bellini) oferă artistului prilejul de a înmulți hibrizii (femeia masivă, puternică, bine făcută, cu aripi dorsale ridicate, corpul compozit în partea de jos). În stînga, în spatele figurii, reapare tema drumului în serpentină, către munte și fortăreață, castel, plurietațat. *Nemesis* a lui Dürer, stînd în picioare pe o „sferă”, zboară peste lume la adăpostul unei perdele de nori, cu pliuri de lenjerie „feminină” care accentuează caracterul deconcertant al nudului: masiv, obez, pîntecos. La Bellini, chipul și nudul sînt mai puțin neliniștitoare, dar direcția privirii rămîne necunoscută, pîrînd a se îndrepta către vasul din mîna dreaptă. (Pозиția și direcția sînt aceleași la Dürer.) „Pe un glob, Fortuna la voia întîmplării” (Alciat, *op. cit.*, p. 127, „Arta ajutînd Natura”, arta fiind *Hermes*.)

Desen 3 (p. 51) *Fortuna* (Justiția—*Nemesis*)

21. VITTORE CARPACCIO: *Minunea sfîntului Trifon* (Veneția, Scuola degli Schiavoni, pe la 1507), protectorul orașului Cattaro (port la Adriatică). Ultima pictură de la Scuola, după opinia lui Terisio Pignatti (în *Carpaccio*, ed. Alb. Skira, 1958, p. 81). Versiune acceptată: sfîntul o eliberează pe fiica împăratului „de demonul de care era posedată”. Arhitectură monumentală care izolează, încadrează

monstrul între patru coloane („decor venețian”). *Bazilisc*, după Guldo Perocco. „Demonul”, reprezentat în profil, cu spinarea zbirlită, aparține familiei monștrilor și hibrizilor. Botul căscat ar însemna că „flara” e învinsă, că „răul” nu se mai poate manifesta în voie; ceea ce exprimă și figura feminină, întoarsă spre împărat.

22. ENGUERRAND CHARONTON (QUARTON): *Încoronarea Fecioarei*, 1453 (Villeneuve-lès-Avignon, Hospice, detaliu). Ospățul infernal, „șapul”.

23. PIETER BRUEGEL: *Cerșetorii* (Luvru). Infirmități, ologi. Figura din dreapta, mascată parcă, amintește de *Mizantropul* de la Muzeul din Neapole, 1565 sau 1568 (direcțiile sînt însă inverse).

24. PIETER BRUEGEL: *Operarea pietrei din cap* (Saint-Omer). „Chirurgi” și ajutoarele lor în acțiune. A se compara cu Hieronymus Bosch, *Vindecarea nebuniei* (Madrid, Prado).

25. PIETER BRUEGEL: *Uciderea pruncilor* (Muzeul din Viena). Pădurea de arme e asemeni unui fundal de imposibilitate. Butoiul cu cep, pe jumătate îngropat în zăpadă, din prim plan, amintește „obiectul călărit” din cadrul lupțelor (butoi, într-o scenă de ispășire a sfîntului Antonie; se știe că butoiul apare și la Bosch, în *Studiul de vrăjitoare* — de la Muzeul Luvru —, unde femeia de pe butoi ține obile și în afară pînă-umbrelă).

26. PIETER BRUEGEL: *Dans țărănesc* (Florența, Galeria Uffizi). Atmosferă veselă, de chermesă, „nuntă”; „cîmpoier” rezemat de copac; regina în fața flămării, lângă sorți. Un amănunt al costumului masculin ar indica virilitatea, proeminată (personajul din prim plan); detaliu obișnuit în „școala” lui Altdorfer (lanscheneți, războinici, călări: *Martiriul sfîntei Ecaterina*, Viena).

27. Copie de HIERONYMUS BOSCH: *Nașterea lui Christos* (Bruxelles; un alt tablou la Köln, Wallraff-Richartz-Museum; numeroase de talfidiferite: iarbă, fundal de stofă, pasăre, foc...) Cf. J. Combe, *op. cit.*, pl. 119, și Index, p. 104; Baldass, pl. 87 și p. 246.

28. BOSCH: *Purtarea crucii* (Anvers), detaliu. Bărbat cu gură de broască; oamenii bucuroși să profereze ocări; 264

căștile ciudate. În dreapta, parte nereprodusă, pleptănătură de femele și ornament-pendulă enigmatic.)

29. ALART DU HAMEEL: *Elefantul armat*. A se compara cu *Elefantul asediat*, o stampă după un tablou (pierdut) de Hieronymus Bosch, cu caruselurile-elefant, cu figurile lui Antoine Caron.

30. NIKLAUS MANUEL DEUTSCH: *Die Peinigung des heiligen Antonius durch die Dämonen* (*Sfântul Antonie și demonii*) 1520, Berna, Kunstmuseum. Tortură; activitate intensă a călăilor. Demonii cu trompă și nas falic; demonul din stînga, în picioare, poate fi comparat cu „însoțitorul” Cavalerului, la Dürer. În dreapta, sus, una dintre armele infernale, „îmblăciul” (destinat cărei „recolte”?); Mantia sfîntului este amestecată în hoardă, exemplu de clorchine, de grup hibrid. „Larvele” nu cruță nimic; hibridul „demoniac”, monștrii înarmați compunînd acel „cinci de pică”, cvintet infernal ori chthonian, asaltează și supliciază omul în meditație. A se compara cu *Ispitirea sfîntului Antonie* de Mathias Grünewald (Colmar), unde sfîntul cu barbă, împotrîvindu-se hoardei, este tîrît, tras de păr (mișcare inversă).

Desenul 4, (p.60) *Fîntînă* („Fons”, „constantia în adversis”), gravură alchimică, B. N. Spații „imaginare”; puterea („Arbor”) și elixirul. Poate fi asemuită cu „Fîntina cu trei jeturi” („Rosarium Philosophorum”, 1550). Poziția turnului, în dreapta, corespunde porții „Europa”; elementele florale, din stînga și dreapta, pot reprezenta, potrivit figurației alchimice criptice, „Corpus” și „Anima”. Printre „plantele alchimice”: salvie, isop, mîntă sau rășină, busuioc, frag, limba-mielului și limba-boului, schinel ...

Desen 5 (p. 161) *Triumful lui Vertumnus și Pomona*, în HYPNEROTOMACHIA sau *Discours du Songe de Poliphile*, ilustrată cu compoziții de MANTEGNA, gravate în lemn de JEAN COUSIN și JEAN GOUJON; reeditare: ed. Payot, 1926, p. 119. La picioarele lor, o „pilnie”; Pomona, zeța roadelor, ține un corn alabundenței. Vertumnus prezidează schimbările anotimpurilor. Carul de triumf este „tras cu funii alcătuite din ramuri și frunzișe de către patru mari fauni cu coarne”. La dreapta Pomonei, nimfe purtătoare de flămuri. Despre Mantegna, „Poliphilos”, cf. André Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, p. 36 urm.

monstrul între patru coloane („decor venețian“). *Bazilisc*, după Guido Perocco. „Demonul“, reprezentat în profil, cu spinarea zbîrlită, aparține familiei monștrilor și hibrizilor. Botul căscat ar însemna că „flara“ e învinsă, că „răul“ nu se mai poate manifesta în voie; ceea ce exprimă și figura feminină, întoarsă spre împărat.

22. ENGUERRAND CHARONTON (QUARTON): *Incoronarea Fecioarei*, 1453 (Villeneuve-lès-Avignon, Hospice, detaliu). Ospățul infernal, „șapul“.

23. PIETER BRUEGEL: *Cerșetori* (Luvru). Infirmi, ologi. Figura din dreapta, mascată parcă, amintește de *Mizantropul* de la Muzeul din Neapole, 1565 sau 1568 (direcțiile sînt însă inverse).

24. PIETER BRUEGEL: *Operarea pietrei din cap* (Saint-Omer). „Chirurgi“ și ajutoarele lor în acțiune. A se compara cu Hieronymus Bosch, *Vindecarea nebuniei* (Madrid, Prado).

25. PIETER BRUEGEL: *Uciderea pruncilor* (Muzeul din Viena). Pădurea de arme e asemeni unui fundal de imposibilitate. Butolul cu cep, pe jumătate îngropat în zăpadă, din prim plan, amintește „obiectul călărit“ din cadrul luptelor (butoi, într-o scenă de ispitire a sfîntului Antonie; se știe că butoiul apare și la Bosch, în *Studiul de vrăjitoare* — de la Muzeul Luvru —, unde femeia de pe butoi ține oblic și în afară pîlnia-umbrelă).

26. PIETER BRUEGEL: *Dans țărănesc* (Florența, Galeria Uffizi). Atmosferă veselă, de chermesă, „nuntă“; „cimpoier“ rezemat de copac; regina în fața flămării, lângă sorți. Un amănunt al costumului masculin ar indica virilitatea, proeminată (personajul din prim plan); detaliu obișnuit în „școala“ lui Altdorfer (lanscheneji, războinici, călăi: *Martiriul sfîntei Ecaterina*, Viena).

27. Copie de HIERONYMUS BOSCH: *Nașterea lui Christos* (Bruxelles; un alt tablou la Köln, Wallraff-Richartz-Museum; numeroase de talidiferite: iarbă, fundal de stofă, pasăre, foc...) Cf. J. Combe, *op. cit.*, pl. 119, și Index, p. 104; Baldass, pl. 87 și p. 246.

28. BOSCH: *Purtarea crucii* (Anvers), detaliu. Bărbat cu gură de broască; oamenii bucurăși să profereze ocări; 264

căștile ciudate. În dreapta, parte nereprodusă, pleptănătură de femele și ornament-pendulă enigmatic.)

29. ALART DU HAMEEL: *Elefantul armat*. A se compara cu *Elefantul asediat*, o stampă după un tablou (pierdut) de Hieronymus Bosch, cu caruselurile-elefant, cu figurile lui Antoine Caron.

30. NIKLAUS MANUEL DEUTSCH: *Die Peinigung des heiligen Antonius durch die Dämonen* (*Sfântul Antonie și demonii*) 1520, Berna, Kunstmuseum. Tortură; activitate intensă a călăilor. Demoni cu trompă și nas falic; demonul din stînga, în picioare, poate fi comparat cu „însoțitorul” Cavalerului, la Dürer. În dreapta, sus, una dintre armele infernale, „îmblăciul” (destinat cărei „recolte”?); Mantia sfîntului este amestecată în hoardă, exemplu de ciorchine, de grup hibrid. „Larvele” nu cruță nimic; hibridul „demoniac”, monștrii înarmați compunînd acel „cinci de pică”, evîntet infernal ori chhtonian, asaltează și supliciază omul în meditație. A se compara cu *Ispășirea sfîntului Antonie* de Mathias Grünewald (Colmar), unde sfîntul cu barbă, împotrîvindu-se hoardelor, este tîrît, tras de păr (mișcare inversă).

Desenul 4, (p.60) *Fîntînă* („Fons”, „constantia în adversitate”), gravură alchimică, B. N. Spații „imaginare”; puterea („Arbor”) și elixirul. Poate fi asemuită cu „Fîntina cu trei jeturi” („Rosarium Philosophorum”, 1550). Poziția turnului, în dreapta, corespunde porții „Europa”; elementele florale, din stînga și dreapta, pot reprezenta, potrivit figurației alchimice criptice, „Corpus” și „Anima”. Printre „plantele alchimice”: salvie, isop, mîntă sau rășină, busuloc, frag, limba-mielului și *limba-boului*, schinel...

Desen 5 (p. 61) *Triumful lui Vertumnus și Pomona*, în HYPNEROTOMACHIA sau *Discours du Songe de Poliphile*, ilustrată cu compoziții de MANTEGNA, gravate în lemn de JEAN COUSIN și JEAN GOUJON; reeditare: ed. Payot, 1926, p. 119. La picioarele lor, o „plinie”; Pomona, zeita roadelor, ține un corn alabundentei. Vertumnus prezidează schimbările anotimpurilor. Carul de triumf este „tras cu funii alcătuite din ramuri și frunzișe de către patru mari fauni cu coarne”. La dreapta Pomonelor, nimfe purtătoare de flamuri. Despre Mantegna, „Poliphilos”, cf. André Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, p. 36 urm.

31. *Ispittrea lui Christos*, biserica din Plaimpied (Cher). Orientare insolită și știință a plurilor; „monstrul” serpentiform, înelat.

32. *Pitagora*, Catedrala din Chartres, portal regal, sec. XII, nișa din dreapta. A se compara cu *Aristotel*; a se observa știința faldurilor, în dreapta, sub braț (mai puțin pronunțate și torsionate decît la cealaltă figură: *Aristotel*), în concordanță cu striurile șuvițelor de păr. Legenda lui Pitagora de pe portaluri și la evreii alexandrini (asupra persistenței sectelor și misticismului astral, cf. Louis Rougier, *La religion astrale des Pythagoriciens*, P.U.F., 1959). — Să fie oare această față zimbitoare și sceptică cea a „inventatorului tablei”?

33. ENGUERRAND CHARONTON: *Incoronarea Fecioarei*, detaliu; Villeneuve-lès-Avignon. Opoziții între diavol și „țap”. „Mitra” devine bonetă ascuțită, conică. În stînga, pălăria cu boruri largi indică un demnitar ecleziastic, dar este și „scenă profană”, ca la Hieronymus Bosch în *Omul alchimic* (Albertina) și în *Grădina plăcerilor*, Cimpolul (Prado), voleyul din dreapta, *Infernul* (cf. Jacques Combe, *Bosch*, ed. 1946, pl. 83—96).

34. *Mensis September*, Septembrie; în Montfaucon, *op. cit.*, I, p. 36, pl. XII. La baza figurii o inscripție (nereprodusă): AVSONII TETRASTICHON, al cărei înțeles ar fi (cf. trad. Montfaucon, p. 35). „Septembrie culege ciorchinii; în această lună cad roadele. Septembrie se distrează ținînd în aer o șopîrlă legată de picior”. La picioarele bărbatului, două cuve ori vase. Șopîrla, după Gubernatis, are rol de augur. Nodul de deasupra mîinii drepte ar putea fi semnul lui Ptah, arhitectul-artist, *ankh* ori nod al vieții.

Desen 6 (p. 65) *Canopus*, în Montfaucon, *op. cit.*, II, vol. 2, pl. CLXXII (din seria de Abraxas, pietre gravate de către „vechii eretici”, după BAUDELLOT DE DAIRVAL). Gravură legată de gema zodiacală a Abraxas-urilor (CLXX), Zodiacul egiptean numit „al secundului Hermes”, reprodus de A. Kircher (*Oedipus Aegyptiacus*, 1652—1654). Diferitele semnificații ale lui Canopus sînt cunoscute: stea (cu 5 ramificații la bază, distinctă de „scutul lui David”), din constelația Argo — ceea ce îndreaptă atenția asupra corabiei Argonauților (mit alchimic) în căutarea Lincei de aur și asupra Călăuzel. Potrivit zodiacului reprodus de Kircher, 266

Canopus este Aquarius (în diviziunea a II-a), figura aflându-se sub semnul hieroglific al Apei, repetat de două ori: liniile ondulate de la marginea cadranelor zodiacale, înaintea cifrelor de diviziune (4, 5, 6, după Kircher). Vasul (conținând „alimentul nemuririi”, Aquarius) este enigmatic. Apa se scurge prin șase orificii (mamele, mai numeroase, la Canopus-ul reprodus de Kircher). Una dintre cărțile Cabalei indică traducerea cuvintului *Bereshit*, care deschide cartea Genezei; acest cuvânt înseamnă: „El creă în șase”. După unul dintre simbolurile universului cabalistic, anume cele patru cercuri ENSOF, centrul este „Lume de acțiune, Univers”, iar ultimul înveliș (corespunzând celui de-al patrulea inel al figurii Canopus, din care ies două „mamele”) este „Lume de emanație”. Așadar, apa primordială ar fi simbolizată de „valurile” care se varsă din urnă, din vas; iluminatul a devenit Urnă, receptacol al energiei creatoare cu care hrănește lumea. O altă semnificație se cere precizată, și anume cea care decurge din istoria lui Canopus, „un zeu vestit al Egiptului” (cf. Montfaucon, *op. cit.*, vol. II, partea a II-a, p. 320 urm.); potrivit legendei, Canopus (Cano-bus), călăuză a lui Menelaus, era adorat sub forma unui vas funerar egiptean (în orașul ce-l purta numele, din Delta Nilului). Urnele funerare aveau orificii menite să asigure comunicarea morților cu cei vii. Aici, figura (un exemplu de complex de enigme figurate, ținând de Cabală, Gnoză, astrologie, alchimie) ar putea avea următoarea semnificație: vărsătorul de apă (Aquarius); omul sublimat, renăscând din „abis”, fecundează lumea apelor Vieții noi; călăuză a celor ce caută și găsesc *lumina* (jos, în dreapta *stelei*, un semn vag zigzagat ar putea simboliza cea de-a unsprezecea *rună* Sal sau Sol = soare, și, datorită formei, zigzagul fulgerului — simbolizarea iluminării este vădită); Dumnezeu devenit om și călăuzindu-l pe om către lumină. Despre modelul eschatologic, profetia [care devine *hristică*, cf. André Neher, *L'Essence du Prophétisme*, P.U.F., 1955.

35. *Arhitectură cu Sori* din Palmyra, îngropată în nisip (Palmyra, Siria). Astrologie și artă. Soarele, aici „rozasă”, vestește viitorul.

36. BRUEGEL-COCK: *Căderea lui Simon magicianul* (1565). Conflict între știința ocultă și autoritate; în prim plan, exemple de răsturnare — lege a fantasticului și semn al „posesiunii”.

37. *Scamatorul* (*Tarot de Marseille*, Carte de joc, I, *op. cit.*). Gruparea, proba; omul, prestidigitatorul; attribute: baghetă (baston), cuțit (amintind de spadă), piese (bani, pahar) și instrumente de prestidigitatie; pălăria, prin forma în „elice”, în 8 orizontal, sugerează semnul înfințului; sfera — principiul materiei cosmice; masa — operațiile. Definiția scamatorului (*op. cit.*, p. 12); „omul în prezența Naturii, avînd puterea de a-l manipula influxurile”. A se compara cu *Scamatorul* lui Hieronymus Bosch.

Desen 7 (p. 67) DÜRER: *Sfîntul Ioan și cele șapte sfeșnice*, 1498 (Apocalipsul sfîntului Ioan). Fulgerări, Palate siderale, vechea eschatologie, miturile Vîrstei de aur, ideea de răsturnare urmată de o reînviere — toate se reflectă aici. Attribute: ochi (din care ies flăcări), sabie (ieșind din gură), carte (deschisă), stele (șapte, iradiind în jurul minii). După René Alleau (în *La Tour Saint-Jacques*, 1/1955/34), „Dumnezeu Focul revelează sfîntului Ioan Orele Omenirii”.

38. *Saturn Mithriacul* (Arles, Lapidariul, inv. p. 375, proveniență: Circul). Eonul mithriac, zeul Timpului (cf. p. 72); omul-zodiac, înconjurat de un șarpe. Semnele corespund părților corporale și organelor. De jos în sus, în centru: Scorpion-Cancer, Leu, Taur. Într-o miniatură lombardă din secolul al XV-lea, un glob, conținînd semiluna și o figură umană, acoperă sexul, figura centrală fiind o femeie care ține cornul cu mîna dreaptă; jos, între picioare, semnul Scorpionului. S-a statornicit o oarecare confuzie între Cancer și Scorpion; prin *șopîrlă* este indicat de asemenea bestiarul celui de-al optulea semn (cf. *Mensis September*, pl. 34).

Desen 8 (p. 70) DÜRER: *Îngerul cu cheia abisului*, 1498 (Apocalipsul sfîntului Ioan), detaliu. Ceea ce era teluric (cf. p. 73) devine răzbunător. Abisul (*Abyme*, *Abyssus*, *Abgrund*) este și *omphalos*, cel puțin în raport cu creaturile chthoniene. Din „groapa” abisului, Terra, țîșnește monstrul.

39. *Avram și sufletele* (Rampillon, Seine-et-Marne, biserică, portal, detaliu al lintoului; M.H. 54949). „Sinul lui Avram”; grupul copiilor zimbitori reprezintă parcă opusul, răsturnarea mitului lui Cronos.

40. BOSCH: *Cerșetori, calici, infirmi*. A se compara cu *Cerșetori și calici* (Bettler), unde există un „suflător” în cirje (Bruxelles, Cabinet des Estampes, în Baldass, 130). Izolarea figurii, a „modelului” hibrid. Tragicul natural este înfățișat în șiruri cu aparență de stampe ilustrând mai multe *Proverbe în acțiune* (legenda „Mulți infirmi apucă pe căi piezișe, ocolind drumul drept pentru o pradă grasă”). Însemnele pelerinajului se adaugă figurilor ori instrumentelor celor în cirje. Plansa poate fi socotită drept o pildă din *Viața calicilor în proverbe*. Genul va fi foarte răspândit în secolul XVII.

41. CARPACCIO: *Sfântul Ieronim în oratoriul său*, pe la 1502 (Veneția, San Giorgio de Schiavoni). Noțiuni ce definesc locul: cabinet de lucru, interior de studiu, oratoriu, chilie. Condiția solitarului; ascetul, sfântul; liniștea meditației și deschiderea spre lumina naturală, în dreapta (fereastra dând spre lume), în cabinetul de studiu. Detaliile din odaia înțeleptului, patron al umanistilor, traducătorilor, sugerează o cultură compozită, cea a umanistului venețian (după Berenson), în mijlocul „cărților”, manuscriselor și obiectelor sale. „Părintele Bibliei latine” (*Vulgata*), reformatorul liturghiei, nu s-a retras încă în pustiu. Barbetul (din stînga), animal domestic, ar putea fi „înaintașul” leului. Jos, în dreapta, o partitură (transcriere în Ludwig și Molmenti, V. C., Milano, 1906, p. 167).

42. *Trecerea Mării Roșii* (Arles, Musée chrétien, detaliu, partea din față a sarcofagului paleocreștin). Armata lui Faraon înghițită de ape. Edificarea, expediția, Trecerea, adorația grupează ființe în mișcare. În față (porțiune nereprodusă): sora lui Moise, Maria profetesa, sunînd din „timpanon” (?) — prefigurare a Fecioarei. Este precedată de coloana luminoasă care le arată evreilor calea.

43. *Gemenii* (Arles, Lapidariul, detaliu din „Saturn Mithriacul”). Personajul zodiacal; Castor și Pollux sau Dioscurii. Gemenii se raportează la însemnul lui Solomon, simbol al vieții, aflat pe o gemă gnostică (cf. Abraxas și Canopus) și ilustrează o lege primordială: viața guvernează acțiunea contrariilor (simbolizată de „personajul” aflat într-una din adîncături: cuplul). Potrivit lui Subba Row, Gemenii reprezintă „primul androgin: Adam Kadmon sefirotic”. În alchimie, primul Adam se mai numește Mercur,

THOTH, THOYTII. Planetele Gemenilor: Mercur și Apollo; printre înfățișările mercuriene, Hermes trismegistul. Unul dintre Gemeni, cel lipsit de coloană, atinge un instrument. Se știe că micul Hermes (care îl înclina pe Apollo: personaj înrudit?) inventase *lira*, simbol al armoniei universale, după A. Nock.

44. *Selene culețindu-se în Ocean*, între steaua de dimineață și steaua de seară. (Marinură, a se compara cu *Tesseres de Palmyre*, Luvru). Selene este personificarea Lunii. Tema lunii (cele două coarne depășesc bustul, în stînga și dreapta, unde se vede o stea). „Fecloara astrală”, Virgo, a fost asociată Virstei de aur. Fecloara suită pe Semilună (p. 75) a fost în fel și chip celebrată de alchimiști și haglografi, de sculptori (Innsbruck), care au exploatat o întreagă tematică. Cu barocul, fundamentul se schimbă; arhanghelul Mihail nu mai doboară un monstru; Fecloara tinde a fi înlocuită de Ana, Elena (v. Matej Vaclav Jäckel, la Praga), frumosul inger devine corpulent, iar suportul figurii pioase este, pentru Ferdinand Geiger (Praga), glob înconjurat de o formă serpentiformă. În aceeași vreme, odată cu apariția unei arte presulpiciene, *ancora* își pierde semnificația veche, devenind „atribut creștin”. Dispariția figurilor și simbolurilor de pe suporturi corespunde dezvoltării „barocului tumultuos”, ca și modificarea semnificației simbolurilor, de aici înainte rupte de origine. Emblematica se refugiază în frontoanele laice ori senoriale. (Cf. V. V. Stech, PRAZSKA DOMOVNI ZNAMENI, Praga, 1955).

Desen 9 (p. 76). DÜRER: *Femeia Soarelui* (Sonnenweib) și *balaurul cu șapte capete*, 1498 (Apocalipsul sfîntului Ioan). În stînga, „Fecloara” înaripată, cu diademă, stînd pe cornul lunii; în dreapta, fiara cu șapte capete, figură a haosului, e un exemplu de figură compozită, de hibrid, forme repetate frecvent.

45. *Figură zodiacală* (Arles, detaliu din „Saturn Mithriacul”, cf. pl. 38); *Scorpionul*. Exemplu de ambiguitate, de dualități, simbol incipient. Hieroglifa Cancerului, 6 și 9 față în față, pe orizontală, este imaginea procesului gestației anterioare nașterii. Alte reprezentări: rac (carapace a sunetului, șarpe, tenebre, gestație), crab, scarabeu. Carapacea este învelișul protector; carapacea va deveni lăută în care răsună *sunetul*, putere primordială. Simbolizează 270

originea (de unde locul scorpionic, sexual, pe care-l ocupă); semn al gestației; cel de-al patrulea semn al Tetragramei (cele patru litere sacre ce formează numele mut al Creatorului; cea de-a patra literă corespunde lui Jagrath, conștiința veghei). E asimilabilă *Oulul lumii*. În privința locului, pe trup, a se compara cu „Serapis soare” (desen 10, p. 78) „Prin Cancer se efectuează coborîrea în generare” (Proclus, *In. Rem.*, II, 129, Kroll). Despre Scorpion, cf. André Barbault, col. *Le Zodiaque*, 1958.

46. *Soare* (Arles, Muzeul Réattu, vîrf de obelisc). Figură radială; Soarele cu față umană. Obeliscul încununat (altădată) de soare atrage atenția asupra monumentului-gnomon, asupra *casei timpului* măsurat de soare. După Moret, piramida este un simbol solar; după Louis Hautecoeur (*Mystique et Architecture*, ed. Picard, 1954, p. 147), obeliscul este simbolul razelor solare.

Desen 10 (p. 78). *Serapis Soare* (gravură, în Montfaucon, *op. cit.*, sup. vol. II, p. 152, pl. XLII). Cursa soarelui sau cercul Zodiacului. „Serapis Soare”: figură-cheie a cosmogoniei legate de Șarpe și Zodiac. Zeu egiptean, identificat mai târziu cu Pluton, Esculap, Jupiter. După Manethon și Timotei, Serapis era taurul sacru Apis (cf. J. Vandler, *Religion Egyptienne*, P.U.F., 1944, p. 152 urm.). La această figură se observă: cap, acoperit de un oboroc, șase raze; barbă și păr demne de Jupiter (*Infernus?*); corp înconjurat de un șarpe al cărui cap se află deasupra tălpilor lui Serapis; umeri liberi. Omul ține coada șarpelui cu mîna stîngă (singura neocupată?), cot dezgolit. Patru spații, între încolăcirile șarpelui, douăsprezece semne zodiacale, trei în fiecare spațiu. Este figura marelui zeu Jupiter, Serapis Soare, invincibilul Serapis (cf. Louis Hautecoeur, *Mystique et Architecture*, *op. cit.*, p. 145, SOL INVICTUS). După Montfaucon (*op. cit.*, p. 149), „Mithra era și el identificat cu soarele”. Șarpele și răsucirile sale simbolizează „cercuitele Soarelui în cursa lui dimprejurul semnelor Zodiacului” (*Id.*). Ordinea semnelor după așezarea lor (de la cap, în fiecare din cele patru spații) este următoarea: a) Berbec, Taur (în centru), Gemeni (în dreapta); b) Cancer (deci, în această figură, pe coapsa dreaptă, nu pe sex), Leu (în centru), Fecioară; c) Balanță (aici nu apare), Scorpion (în centru, clar reprezentat), Săgetător; d) Capricorn, 271 Vărsător (vas înclinat, ținător), Pești. Mithra, „precum

Serapis, era identificat cu soarele" (Montfaucon, *op. cit.*, p. 151). Așadar, figura este totodată: 1. Serapis (Jupiter-Soare, Pluton, Esculap); 2. Mithra, zeul timpului. Se cunosc mai mulți Mithra cu cap de leu, o figură (statuia din Merida) și o altă (relieful din Modena) cu bot de leu pe piept. Datorită studiilor despre gnoză s-a descoperit în religia lui Mithra un bizar zeu al timpului: Aion, Kronos, *leontocephalos*. La Aion-ul (Aeon) orfic (relieful cu Phanes, Modena), deasupra capului: partea superioară a *oului cosmic* (de unde a ieșit; sub picioare, partea inferioară a acelulași ou: pământul). Flăcări (echivalând „razelor” lui Serapis?), ieșind din ambele părți, sugerează că e „născut din lumină și foc”. Alte trei figuri ilustrează tema: 1. Aeon înaripat al cultului mithriac: șarpe cu cap de leu (Florența, Uffizi); 2. Aion cu Zodiaceul (Vatican, Museo profano): „cap de leu, semnele Zodiaceului pe corp”; 3. Statuia lui Cronos mithriacul sau timpul infinit (Biblioteca Vaticanului): personaj nud cu cap de leu, Timpul devorează totul; corp încolăcit de un șarpe: „drumul sinuos” al soarelui pe cer; patru aripi: simbolul Vinturilor. Exemplu de divinitate panteică. Acumulare de simboluri, supraîncărcare: dovezi de barochism, de oarecare pierdere a sensului sau de religiozitate compozită.

Desen 11 (p.79). *Horoscopul lui Antiohus din Commagene* (Nemrud Dag, 98 î.e.n.) în Franz Cumont, *Religions Orientales*, ed. Geuthner, 1929, p. 115, fig. 8. Genitură regală; leul acoperit și înconjurat de stele este simbolul care reunește: semiluna, planetele (figurate deasupra animalului, cu numele lor: Marte, Mercur, Jupiter). Între Mithra și leu există o corelație: inițiatul trebuia să urce șapte trepte; Leul (*Leo*) corespunde celei de-a patra trepte. Leiul sint inițiați de rang înalt.

Desen 12 și 13 (p. 80). *Leu „mușcând” o albină și Leu și albină* (în Montfaucon, *op. cit.*). Despre leu, „ipostază personală” a zeului Dionysos, cf. J. Ph. Lauer și Ch. Picard, *Statues ptolémaïques*, 1955, p. 233.

47. *Fructul oprit* (Orvieto, Domul, Detaliu — primul pilastru). Apa „la rădăcina pomului” Ispitirii (cf. p. 81); cele patru fluvii: Pichon, Gihon, Hiddegel, Eufrat. Figura reunește: arborele, șarpele, fructul (smochină).

48. *Cavaler și Melc* (Avignon, Muzeul Calvet, plafon, detaliu). Lupta Cavalerului cu Melcul (cf. p. 83). În simbo- 272

lica medievală Melcul reprezintă Lenea, Accedia (*Accidia*), ciudata lene a Evului Mediu, „caracteristică spiritelor melancolice“, după Tolnay (pe care o regăsim la Bruegel, în *Desidia*, 1558, în *Friedländer*, pl. 34). Despre simbolul cochiliei, cf. Bellini, *Calomnia*.

49. *Neptun* (în Montfaucon, *op. cit.*). Zeul apei (cf. p. 81), identificat cu Poseidon. Figura asociază tridentul și monstrul. Cu o lovitură de trăsnet, Poseidon făcuse să se reverse o „mare“ peste Acropole (o fîntînă de apă sărată, după Pausanias). El stăpînește marea.

Desen 14 (p. 83). *Ancoră* (în Alciat, *op. cit.*, p. 174, *Prințul*). Delfinul în jurul ancorei (cf. p. 83).

50. *Ușă alchimică* („seuar din Piazza Vittorio Emanuele din Roma“) a marchizului Palombara, Adept. Ușa îngăduie pătrunderea revelației. Are deasupra *globul crucifer* și e înconjurată de semne și inscripții „care alcătuiesc materia unui tratat voluminos“ (E. Cansellet, *Deux Logis Alchimiques*, p. 19).

51. *Adorația pruncului* (Avignon, Muzeul Calvet, Școala de la Avignon, sec. XV). În prim plan, „tabla de șah“, „suport al gestualității“ (cf. p. 85); ținuta personajului hieratic.

52. SIMONE MARTINI: *Guidoriccio Ricci da Fogliano* (Siena, Palazzo Comunale, frescă, detaliu). Vedere de „orașe“-fortărețe; „nevoia de crenelare“ (cf. p. 85). Despre cetățile ideale, priveliștile în perspectivă ale peisajului urban, cf. André Chastel (*L'Oeil*, 36, 1957, 32—37).

53. CARPACCIO: *Moartea sfîntului Ieronim* (Veneția, Scuola degli Schiavoni). Arbore-furcă, craniu și aghiazmatar (p. 87) în stînga: tema „deșertăciunii“ (în tratarea căreia nu lipsește umorul: craniul se află deasupra aghiazmatarului). În față, în centru, o șopîrlă ține „plăcuța“ cu data și semnătura. Punctul de observație ideal: locul din fața bisericii.

Desen 15 (p. 86). *Monstru* (în Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, Bononiae, MDCXLII, *Praesagia*, p. 364). Deasupra figurii, inscripția: *Monstrum alatum, et cornutum instar Cacodaemonis* (Monstru cu aripi și coarne, asemeni Cacodemonului). Monstrul și fiara cornută (p. 85; cf. Dă-

273

re: *Cavalerul, moartea și diavolul*, 1513). Tema cavalcadelor și însoțirilor, a Amenințării. A trecut epoca „Miracolelor” și a spaimelor pe care monstrul le provoca în toată viața.

54. **ENGUERRAND CHARONTON:** *Încoronarea Fecioarei* (detaliu). „Demonul”, bizar radializat, atacă. Despre demonul cu coarne, prevăzut cu aripi la umeri, care înhață și ține, Cf. M. Didron, *Iconog. chrétienne*, p. 283.

Desen 16 (p. 86). **JACQUES CALLOT:** *Măștile — Balii* (Franciscina — Gian Farina, Bonbardon — Grillo, 1621), *Țiganii* (1621), *Cocoșarii* (1622) sporesc numărul exemplelor de personaje în mișcare, de lupte, mascarade și farse. Evoluția începe de la *Capricii* (primele planșe datînd din 1617). Rețeaua altercațiilor; umor; știință a grotescului; corpul-sperietoare (cf. p. 88) și siluetele bondoace. Masca va deveni mascaron.

Desen 17 (p. 87). Fronton vestic al Templului Gorgonei (Corfu), detaliu (în Léo Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*, ed. Gallimard, 1936, p. 86). Prin caracterul ei compozit și contrastele conținute, figura (din centrul frontonului) atrage atenția asupra atitudinii și rolului leului. Cele trei „capete” — masca e centrală — țin de tema Gorgonei. Mișcarea figurii centrale ar corespunde, după Frobenius (*op. cit.*, p. 85), „unui motiv specific solar, svastica”. În figura îngenunchată identificăm un zeu. Tot după Frobenius, putem urmări transformările leului „sub influența raporturilor sale cu pasărea și omul-svastică”. Despre gesturile divinității (p. 87). Îndeobște, Gorgona are limba scoasă: simbol falic, analog *fascinus*-ului latinilor. Scutul-Gorgonă va deveni figură alegorică („întarsiata”: v. desenul atribuit lui Botticelli, Palazzo ducale, Urbino).

Desen 18 (p. 88). *Ținere „cioprită” de fiul focului și de flăcările sălbatice* (*Visul lui Poliphilos*, *op. cit.*, p. 266), detaliu. Fiul focului: „călău”, Eros înaripat, purtînd spadă; scenă cumplită — Carnaj, masacrul. Substrat alchimic: „animalele”; „dragon” înaripat, leu, lup, cîine, acvilă, corb, gale, vultur.

55. **MEMLING:** *Lucifer* (Srasbourg). „Ghidul” iconografic, în acest conflict al puterilor, se numește Demon, Satana, Lucifer. Reîntîlnim laba în formă de trident, înfiptă în prada umană, masca, fațesurile cu colți — pe par-

tea inferioară a abdomenului ori pe abdomen (ca la Chartres).

Desen 19 (p. 90). *Dragon* (Visul lui Poliphilos, op. cit., p. 33). „Șuteratul unui șarpe”; „un dragon minunat și fioros, ale cărui maxilare făceau zgomot”, vrea să-l devoreze pe Poliphilos (id., p. 32).

56. FOUQUET: *Adorația Magilor*. Staulul, cu o deschizătură în partea dreaptă, sus, pentru a pătrunde lumina, Raza. Simbol identic în *Arca*, altă construcție a regenerării; în „Hanul” din *Omul alchimic* (Hieronymus Bosch, Albertina).

57. FOUQUET: *Adorația păstorilor* (Chantilly). Staulul: în centru, spre stînga, se înalță o coloană-trunchi, mai reliefată în *Pompei în templul din Ierusalim* (B.N.). În interiorul staulului-templu, în zona luminată de Rază — ingeri. Această zonă poate simboliza (după Philon, *Quaest. Ex.*, II, 79) partea cerului străbătută de planete. În *Nașterea* provenind din Muzeul morav din Brno (aflată într-un muzeu din Berlin), atribuită lui Albrecht Altdorfer (Benesch datează lucrarea între 1531 și 1537), eclerajul ireal, multiplele surse de lumină sînt astfel concepute încît să pună în valoare arhitectura ciudată, cu o coloană în mijloc, ușor descentrată, ca la Fouquet. Disimetria favorizează cadrulul tradițional al grupului, bărbatul și femeia aici despărțiți de coloană.

58. AMBROGIO LORENZETTI: *Un oraș la țarmul mării* (Siena), Pinacoteca; în Carli, *Peinture siennoise*, p. 117). Oraș circular, forma cea mai prielnică apărării; „centre” ale lumii; meandrele unui oraș fortificat.

59. *Arenele* (Arles, Bouches du Rhône, vedere de sus). Arene și gradene, în oraș; Cîrcul: imagine a universului (cf. Merlin-Poinssot, *Mél. Picard*, II, 734); „arena o pămîntul” (Louis Hautecoeur, *Mystique et Architecture*, op. cit., p. 168).

60. *Amfiteatru în secolul XVIII* (Arles, gravură de Guilbert). În interiorul arenelor, construcții (mici personaje în dreapta, în spațiul liber). A se compara cu pl. 59.

61. EL GRECO: *Toledo*, pe la 1609 (Priveliștea orașului; Muzeul El Greco, Toledo; în Ludwig Goldscheiner,

El Greco, Londra, 1938, nr. 224). Vedere de sus; axele posesiunii noastre; problemele arhitectonice și spațiul: triangulație prin personaje. În dreapta, planul orașului creează o altă masă; opoziție între planuri și unghiuri de vedere.

62. *Ornamente impletite* (poartă și cadru de poartă, Biserica Urnelor, în SOGN). Cea mai veche poartă de lemn păstrată în Norvegia (aprox. 1050). Animale și liane impletite. Ornamentație în S și în 8, spirale. Motive decorative de apărare și protecție (impletitudini, „coarne”, animale), labirint ornamental (cf. p. 94). Unul dintre cele mai uluitoare exemple de ornamente impletite îl oferă plafonul din Salla delle Asse (Palazzo Sforza din Milano), decorat de Leonardo da Vinci (reprodus în: René Chastel, *L. de V., Traité de la Peinture*, Club des Libraires de France, 1960, p. 163). Despre bolta arborescentă, cf. J. Baltrušaitis, *Aberații*, ed. Meridiane, 1972, fig. 48, p. 84.

Desen 20 (p. 95). *Arabescuri fantastice* (Bracelli, *Capricci*, 1624). Figură asemănătoare (bărbatul este mai bătrîn) în BOAISTUAU, *Histoire prodigieuses*, 1560, cap. XXXVI. A se compara cu *Arborele cu miei* de Jean de Mandeville, Augsburg, 1481 (J. Baltrušaitis, *Evul Mediu fantastic*). Ecartelajul propitiatoriu (p. 95); supliciu, „povești” crude.

63. *Cap compus* („arcmiboldesc”, „școala” lui GIUSEPPE ARCIMBOLDO; școală flamandă, 1561?; în Legrand și Sluys, pl. 35). Trecerea de la hibrid la o construcție care amalgamează regnurile. Un exemplu de montaj (cf. p. 96). Chip-fruct, fără peisaj fantastic, ca în *Cap omenesc uriaș* (Durban, col. FC. E. Wintle, în Benno Geiger, pl. 21). Capetele izolate sînt din ciclul „Vară” (1563, Muzeul din Viena), și „Iarnă”. Descendența celor patru Elemente, cf. Heinrich Göding (?), în Legrand și Sluys, pl. 15.

64. GIOVANNI DI PAOLO: *Madona cu pruncul* (Siena, Pinacoteca). În dreapta aureolei, oraș-fortăreață; personaj hieratic și atribut al puterii (cap încoronat, cf. p. 97), Cercul („coroană luminoasă”) se află la înălțimea orașului. Ne putem gândi la o trecere de la capul crenelat (Serapis) la coroana de aur sau la o dedublare. Capul crenelat figura într-o *corona*.

(Desen 21, p. 96) *Efigie* (pecete pe o plăcuță; *Tessères de Palmyre*, pl. LXXXVIII, 40). Serapis, zeu principal al

infernului (Amenti); *modius*, oboroc (p. 97), cielu capului încoronat.

65. *Războinle* (placă de bronz, Nigeria; Muzeul Rietberg, Zürich). Pe o poartă: ostaș înarmat cu arme grele (p. 99). A se compara cu „gornistul” (Hornblower, în Leon Underwood, *Bronzes of West Africa*, Londra, 1949, pl. 34), care poartă un colier cu cirlige.

66. *Mercurio* (Veneția, Scuola di S. Rocco, sala sup.) de FRANCESCO PIANTA cel Tânăr (sec. XVII). Obeliscul, atlantul, Mercur (p.100). Se observă caduceul (sus, pe piept, deasupra brațului), prelungirea corpului-soclu printr-un „sul de pergament” desfăcut, descifrat de către Enrico Lacchin (1930).

67. TIȚIAN: *Prezentarea Mariei la Templu* (Veneția, Accademia). „Maria Mică”. Obelisc cu sferă în vîrf, în stînga; peisaj: în fundal, muntele Cadore („Marmarole”). Distanța străbătută e un semn al forței (pp. 100), al rangului. Treptele (p. 101), o frumoasă scară venețiană, contrastează cu peisajul, regularitatea și orizontalitatea treptelor se opun construcției arhitecturale, coloanelor. La nivelul cel mai înalt, locul din fața templului, personajele par imense. Așteptarea „minunii” (care și-a schimbat sensul): copiii, nu monștrii chtonieni, sînt „făcători de minuni”.

68. *Statui, capiteluri și socluri ale marelui portal* (Biserica Saint-Gilles). Statuia se înalță pe „monstru”, leul (p. 102), în stînga. În Psihomahii (Catedrala din Strasbourg), — lupta virtuților împotriva viciilor (Mantegna), lupta sufletelor, lupta dintre bine și rău — figurile celeste doboară personaje laice. Aici, Apostolii (Ioan, Petre; Iacob al lui Alfeu, Paul — cele două statui din dreapta; în fotografie: stînga), stau pe „leu” ghemuit, iar aceștia sîfșie cu ghearele, devorează oameni și animale. Manuscrisele ilustrate ale *Psihomahiei* lui Prudentiu (cf. Emile Mâle, sec. XII, Louis Réau, *Iconographie*, I, p. 175 urm.) i-au inspirat pe artiști. Sub leii și coloanele din prim plan, patru „medalioane”: „Centaur” și Sirenă, cu ornamente împletite (friză): cf. capitel geminat, Muzeul Augustinilor, Toulouse. Centaurul amalgam de om și cal: (*semicaballus homo*) — aruncă săgeata spre Capricorn (sub leu distingem un caprid). Medalionul alăturat este, probabil, o ilustrare a Centauresei care

alăptează (ca la Magdeburg), hibrid cu opt mamele. Centaurul înțește Cerbul, „simbol al lui Christos ori al catehumenului“ (L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, P.U.F., 1955, I, p. 19).

Desenul 22 (p. 99). FRANÇOIS DESPREZ: *Figură compozită* (*Songes drôlatiques de Pantagruel*, Paris, 1565). Țîșnire neașteptată în care simbolul virilității implică mai multe corolare enigmatice (*Anatomie du Carême—Prenant*, cartea a IV-a, cap. XXXI): picior încălțat, întors, figură caricaturală sau „alchimică“, sciapod; nas (falic, turgescenț, cu figurarea lucrării); „armă“. — „*Puis, armé comme un jaquemart, Au côté tranchant braquemart*“ (Scarron). A se compara „coiful“, cizma și pîntenul cu *A noua cheie a lui Basilius Valentin*, pictură pe mătase, sec. XVII, în *L'Art Magique*, Club Français du Livre, 1957. Pe piciorul „suspendat“ se află o pasăre (din bestiarul Operel). La bază, într-un cerc, „șerpi“ (Athanor). CHEIA IX, *Revoluția Planetelor și a Culoarelor*, a noua figură e definită de către Eugène Canseliet (*Les Douze Clefs de la Philosophie*, 1956, p. 185): „Manifestare singulară a celor două principii, mascul și femel, oferind schema globului crucifer, simbol astronomic al pămîntului“ (întîlnit și în *Mizantropul* lui Bruegel) și „dînd în același timp iluzia mișcării caracteristică flăcării rotite“. „Cele trei inimi interne, prevăzute cu gîturi de lebădă, simbolizează sulful aliat cu inseparabilul său mercur“. Să-l reprezinte această figură pe *Marte*, priceput în treburile războinice și „exercitînd o anumită putere prin văpaie“? Marte pare orientat spre foc. El ar folosi *ligamentul* dintre foc și apă, copula și ligamentul dintre cald și umed: Sarea. Or, după Esprit Gobineau de Montluisant (*Explication des Enigmes et Figures Hiéroglyphiques*, în Claude d'Ygé, *Nouvelle Assemblée des Philosophes Chymiques*, Paris, 1954, p. 179): „Sulful, Mercurul și Sarea universală — celeste —, sînt adevăratele *principes principaux* ale genezelor tuturor lucrurilor.“

69. *Hlmeră* (Paris, Notre-Dame). Hlmera, în postură de sfinx, devorează (p. 103) „grăunțele“ de pe o tîlă falică, arcuită. Se știe că *olorchinele*, strugurii din Canaan reprezintă prototipul botezului, potrivit Bibliei (cf. Hieronymus Bosch, *Isplîtirea sfințului Antonie*, Lisabona, una dintre scenele de pe turnulețul din colț).

70. BRUEGEL-COCK: *Sfântul Iacob și Ermogene*, detaliu. A se compara cu: Bruegel-Cock, *Căderea lui Simon magicianul*, pl. 36. Se cunoaște tabloul lui Hieronymus Bosch: magicianul Ermogene poruncește demonilor să-l prindă pe sfântul Iacob (Muzeul din Valenciennes). Titlul operei lui Bosch (după J. Combes, pl. 120): „Sfântul Iacob din Compostella și magicianul”. În imaginea aceasta, sfântul Iacob se împotrivește vrăjilor (Ermogene, așezat, poartă boneta conică, sau falică, a magicienilor, „fil al lunii”, înclinată spre stînga, în opoziție cu cea a „Ingerilor mithriaci”; se observă un ciudat cap radial, cu gură-semilună, cu brațele ridicate, deasupra bonetel, ca niște coarne). Felurite ilustrări ale răsturnării (un semn de „posesiune”), jos, în stînga, și sus, dedesubtul norului (mișcări echivoce).

71. *Globul olimpiu*. Adunarea zeilor. Pe cartuș (la stînga, în mijloc) se citește: TOMASO VINCIDOR DE BOLONIA. H. COCK. Compoziția circulară figurează o imagine a creațiunii. Despre „festinul zeilor”, cf. Henry Bardon, 1960.

72. *Casa plăcerii*, plan general, de Claude-Nicolas Ledoux (în Marcel Raval, C.-N. L., comentarii, hărți și schițe de J. Ch. Moreux, *Arts et Métiers Graphiques*, 1945, p. 201, fig. 247). Triumful dragostei: cetatea sferică, templul. Planul acestei case ciudate înfățișează un pătrat mare, cu latura de 200 m, și patru pătrate mici, cu latura de 30 m, dispuse în colțuri. În centru, o figură „radial-concentrică” în care se înscrie, jos, o formă falică (analoagă în *Porticus Iugentium* din Cîmpul lui Marte, realizat de Piranesi). În jurul galeriei circulare, se răspîndesc radial douăsprezece pavilioane în formă de megaroane. Despre „Templul consacrat dragostei”, *Oikema*, cu un simbolism înrudit, cf. Ledoux, *op. cit.*, pp. 64—65, 203 (fig. 250—251).

Desenul 23 (p. 107). *Monștri marini* (în Aldrovandi, *op. cit.*, p. 354). *Monstra Nillica Parei*. A se compara cu: Conrad Gesner (Zürich, 1560), „Monștri” (ilustrații la Ambroise Paré, *Monstres et Prodiges*, ed. Malgaigne, Club Français du Livre, 1954, p. 167 urm.). Interferența simbolurilor dă hibridului o pondere neliniștitoare.

Desenul 24 (p. 108). *Potopul*. Obsesiile sfîrșitului, celziunii timpului (antediluvian, după Potop). Simbolul Arcei (a lui Noe, *tebah*: o „ladă” uriașă din lemn de salcîm,

dată cu smoală, un fel de casă plutitoare cu trei caturi), al Corăblei este la fel de complex ca și al Templului, ori al Arborelui, Athanor (stejar scorbuos).

Desenul 25 (p. 109). DÜRER: *Flara cu coarne de miel* (1498) (Apocalipsul sfântului Ioan; cf. Scherer, *op. cit.*, p. 177). A se compara balaurul (flara) cu cel din „Curtezana din Babilon” (Scherer, p. 178). Flara cu șapte capete și zece coarne, zece diademe (Apocalipsul, XIII, 1 și 2). „Și s-au închinat balaurului, fiindcă l-a dat fiarel stăpînirea; apoi s-au închinat fiarei, zicînd: Cine este asemenea fiarei ...?” (XIII, 4).

73. HIERONYMUS BOSCH: *Ispîtitrea sfîntului Antoine* (Lisabona), v. 1600. Solitarul, leșinat, sprijinit (p. 110). Cf. André Chastel: *La Tentation de Saint Antoine ou le Songe du mélancolique*, Gaz. des Beaux-Arts, 1936.

Desen 26 (p. 112). *Satiri* (Poliphilos, *op. cit.*, p. 227). Boul este călărit de un bărbat gol, „care ține în mînă o vergea” (*op. cit.*); pe crupă o femeie nudă, o nimfă, ține un vâl (al zețelor?) arcuit. Satirul din dreapta, pronunțat falic, ca și vecinul lui, ține cu o mînă taurul de corn și cu cealaltă „o năpîrcă” (se văd două capete și două corpuri; nimfa se trage înapoi); celălalt satir ține un „mănunchi de verdeață”. Partea posterioară a boului se termină printr-un frunziș „rotunjit”.

74. H. COCK: *Venus și Bachus*, 1556. Escorta: sub semnul „celui care scoate din minți femeile, Gynaimanes”; frenezia orgiastică, agitația „bahică”; lupta burlescă, dezgolirea personajului (p. 111): satiri, însoțitorii lui Bachus; menadă, în transă, cu capul înclinat și gura deschisă; zeii agrești; nas clrn, turtit; șapul: urechi, coarne, picior, coadă; închinătorii vinului; burduf, cupă (purătorii de burdufe). Oameni sălbatici, după Mannhardt: satiri, silenii, centauri — demoni cabalini.

Desen 27, (p. 112). BRACELLI: *Personaje compozite și Personaje lamelare*. („Bizarie”, *op. cit.*, 1624; cf. II, nr. 83).

75. VITTORE CARPACCIO: *Triumful sfîntului Gheorghe*, pe la 1507 (Veneția, San Giorgio de Schiavoni), detaliu. Sfîntul Gheorghe, cu sabia scoasă din teacă. Balaurul (în triumghiul pieței triumfurilor), un termen al cosmogoniei 280

ermetice și ale hibridului (p. 115). Aparține Bestiarului Marii Opere (cf. Fr. Basile Valentin, *Les Douze Clefs de la Philosophie*, op. cit., p. 251). La dreapta și la stînga: mulțimea. În fund: templul — inspirat, după Pompeo Molmenti, de opera lui Breydenbach *Pelerinaj la sfîntul mormînt al lui Iristos de la Ierusalim* și de xilogravurile lui Reuwich, Mainz, 1486.

Desen 28 (p. 114). *Om-pește* (cf. François Desprez, *Songes Drôlatiques*, 1565). Unde excesul duce la parodie. Personaj purtînd arme ciudate: sabie scurtă, „lance-pinten”; mustață bifurcată („bigotul”), vas (caricaturizare a paterii). Ce fel de cînstire i se putea aduce „divinității acvatică” și terestre pe malul elementului — apa — pe care îl apără?

Desen 29 (p. 114). A. (Figura de sus). *Urechii-mitene*. — Transcripție în P. Lacroix; analogie cu gravuri din *Prodigia* — Cronica din Nürnberg de Schedel (1493). Urechile mari (în Pliniu): Sciții (la Vézelay), Descendența monstruoasă (p. 121). Urechii mitene, specifice confreriei burleștilor. — B. (Figura de jos). *Hibrid cornut* (cf. nota precedentă). Personajul cu copite despicate se află în poziția Creatorului, bufon (cf. desen 33 jos, în dreapta) care sprijină, vestește. Figurile din *Prodiges* au cunoscut o mare vogă în secolul al XVI-lea, de la Julius Obsequens, *Le Livre des Prodiges*; sau Obsequent: *Des Prodiges*, Lyon, 1555, 50 de figuri gravate în lemn (obiectul unor „repetiții” numeroase), atribuite lui Bernard Salomon, numit Micul Bernard.

Desen 30 (p. 115). DÜRER; *Cei zece mii de martiri* (1500—1504).⁵Supliciile și jocul armelor (p. 116). De comparat cu: *Martiriul celor zece mii de creștini sub domnia regelui Sapor din Persia* (Muzeu din Viena; în Scherer, p. 37); 2. Carpaccio: *Crucificarea de pe Muntele Ararat* (Veneția, Accademia); cf. nr. 18. Scenă mișunătoare, exemplu de cruzime, de încrîncenare (jos, în dreapta, torționarul cu sfredelul).

Desen 31 (p. 116). *Focul*. „Cronică” de S. Munster. Scenografia terifiantă; Imperiul Focului. Moarte și Înviere. „Tu vei despărți Pămîntul de Foc ...” (Hermes trismegistul). Lumina este ritualul înaltei inițieri. Paracelsus afirmă, în introducere, că al său *Pronostic* se întemeiază „pe Cabală, mama și leagănul astronomiei” (astrologiei). Divinația prin

metode „cabalistice” poate da o cunoaștere *directă* a forțelor ascunse care acționează în natură. Încrucișarea celor două cicluri înglobează cea de-a doua jumătate din ciclul „Focului” și prima jumătate din ciclul „Pământului”.

Desen 32 (p. 117). *Sphinx* (Alciat, *op. cit.*, p. 232). Ignoranță. Personaj păros (p. 116). Semn de aroganță (după Alciat): „picioare de leu având acest monstru”. Prudență, Soare la intrarea templelor. A se compara cu Sfânta Maria Egipteanca, „pletoșii”, din familia Omului sălbatic, „Regelui monstruos”. Despre *Omul sălbatic* (Wilder Mann), alt tip de păros, și licornul călărit (temă alchimică), cf. Monogramistul E.S., *Grosseren Kartenspiels* (1463, C.G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, Zürich, 1952, p. 603, fig. 250). Alte figuri de păroși în: Boalstuan, *op. cit.*, pp. 11, 14, 44 (*Satyres ou Incubes, Faunes et Sylvains*).

Desen 33 (p. 120). *Despre crearea și așezarea dinții a pământului și a mării*. „Sfânta scriptură arată cum la început pământul a fost acoperit și înconjurat...” În ovalul mare, la dreapta, cerb, licorn (simbolizându-l când pe Christos, când pe Satana, după L. Réau, *Iconogr.*, *op. cit.*, I, p. 118). — Unicorn, Nicorn (bivolul Psalmilor, 91, 11). Cf. Réau, I, p. 89 urm. Compoziția „ovoidă” este larg folosită în gravurile cosmografice și alchimice, ca în: Pierre Apian („cosmografie” completată de Gemma Frison, 1581, pl. *Vinturile*).

Desen 34 (p. 122). *Monstru marin*. Iona (?) sau Leviatan (?). (Gravură anonimă). Devorator. Conflict, pluralitate a formelor și antagonism; multiplicitatea avatarurilor (p. 122). Iona înghițit de „balenă” ar fi o „prefigură a punerii în mormint” (L. Réau, I, p. 415). Iconografie, în Réau, pl. 29, p. 415 urm. Leviatan (sau Rahab): sinteză de animale acvatice mitologice; valoarea „oraculară”, profetică, a monstrului.

76. *Apostol și monstru*. (Arles). Tradiția grupului arhitectonic: statule-coloană-pledestal ori soclu. Bază „hagiografică” (monstru călcat în picioare). Scenele „monstruoase” (p. 123); monstrul sacrificat (p. 126), învins. A se observa spiralele de pe plutecele monstrului, ghirlandă labirintică.

77. *Stăpîna animalelor* (Luvru, statueta din Beotia, sec. VIII î.e.n.). Figură asemănătoare: „Idol cu picioare 282

articulate". La gît, svastika; aici, „roata solară". Idol-clopot din epoca geometrică.

78. *Loc de procesiune în Babilon*. În fund, poarta lui Iștar (570 î.e.n., Muzeul din Berlin). Șirul de monștri alcătuiește o gardă (p. 129). Despre „lei", simbol al avertizării, cf. G. Olivier Belgebder, *La Symbolique*, 1957, p. 94. Despre zeița războiului și a dragostei, templul descoperit, cf. André Parrot, *Sumer*, 1960, pp. 59—188, 278—282.

Desen 35 (p. 129). *Poarta lui Iștar*, plan (în André Parrot, *Archéologie mésopotamienne*, ed. Albin Michel, 1946, fig. 37, p. 183). Iștar: cea mai importantă zeiță (din vechiul „Babilon"), Astartea, Astaroth; zeița dragostei, vieții, naturii, dătătoarea rodniciei. Templele ei erau locuri de prostituare rituală.

79. *Leii de la Arsenal (Veneția)*. Păzitorii Porții (p. 130). Despre leul *înțins pe labe*, descoperit de Mariette, cf. J. -Ph. Lauer și Ch. Picard, *Les statues ptoléméiques du Sérapéion de Memphis*; 1955, p. 18.

80. *Leu din San Marco (Veneția)*. Definirea obișnuită a leului: August, Vară, Soare, Pământ (în sens alchimic). Curaj, Forță, Clemență, Mărinimie, Demnitate regală, Simbol al regalității, al Păzitorului și Stăpînului locurilor de trecere. Monștrii înaripați, păzitori (p. 130), protectori.

81. *Canopă „consedia di bronzo, la testa è di terracotta"* (cu soclu de bronz și cap de teracotă) (Chiusi, Muzeul etrusc, sec. VII și VI î.e.n.). Vas de incinerare antropomorf. Enigma canopelor etrusce; personajul-urnă (p. 131). Forma e asemănătoare cu aceea a vaselor cu cap de cucuvea, găsite în „al dollea oraș preistoric de pe colina Hisarlik" (în Henri Schliemann, *Ilios*, 1885, nr. 179, 180, 181, pp. 385 — 386), unul dintre ele (nr. 180), avînd doi sîni de femele și două excrescențe laterale în formă de aripi sau brațe-coarne. Vasele de formă umană, urnele cu figuri, de tip erete, decorația urnelor sepulcrale, sînt răspîndite în civilizații diverse („pommerellenene", egipteană, villanoviene — în Vetulonia, la Muzeul din Florența). După Virchow (în Schliemann, p. 387, nr. 2), o serie de tranziții poate fi urmărită de la urnele cu bonetă la urnele cu urechi

82. *Canopă cu figură* (Chiusi, Muzeul etrusc). Figură dubitativă; cenușă (p. 131) și contaminarea titanică. Exemplu de operă criptată, „daetlologică”: degetul mare ridicat, palma închisă, mîna stîngă dusă la gură. La Harpocrate, cea dreaptă (simbol al tăcerii?). Cf. Montfaucon, *op. cit.*, II, p. 300 urm., pl. CXXIII. — Zeii trebuie cinstiți prin tăcere.

83. *Capitel*, „animale fantastice”, sec. XII (Saintes, *Charente Maritime*, biserica Saint-Eutrope, MH. 56237), detaliu. „Phoenix” (p. 131). Christ (Réau, I, p. 98). Simbol al nemuririi, phoenixul este singurul care cunoaște secretele soarelui (Lactanțiu) și atacă „monstrul”.

84. *Cap de taur divin*; *Tessères de Palmyre* (pl. LII, 35 a). Zeul Taur (p. 132).

Desen 36, (p. 133) Gryl; *plăcuță gravată*; *Tessères de Palmyre* (pl. XC, 51 b.). Capul „personajului” e dublat de un cap de animal (muflon; corn răsucit în volută, berbec) ca pe un gryl persan. Personajul e oare Bacantul? Faun (cu coarne și barbă)? Cf. J. Baltrušaitis, *Evul Mediu fantastic*, fig. 8, fig. 10 C. Aceste figurine sînt numite *gryli* după un text din Pliniu cel Bătrîn referitor la caricatura unui anume Gryllos (purceluș) făcută de către un contemporan al lui Apelles, Antifilos Egipteanul. Pînă la urmă numele a fost aplicat glipticilor care „reprezintă ființe al căror corp este compus din capete. Pietrele gravate cu aceste efigii aveau, desigur, puteri magice” (J. Baltrušaitis, *op. cit.*, pp. 16—17). După A. Blanchet (*Recherches sur les grylles*, *Rev. des ét. anc.*, XLIII, 1921, p. 43), cuvîntul *creștere* însoțind un *gryl*, și frecvența capetelor de berbec ar indica faptul că „aceste fetișuri erau legate de fertilitate și de belșug”. După Ch. Picard (*L'épisode de Baubô dans les mystères d'Eleusis*, *Congrès d'Histoire du Christianisme*, Paris, 1928, p. 25 urm.), zeli fără cap, *Akephalos Theos* (a căror sorginte e în Creta și în Egipt) ar fi strămoșii familiei de monștri cu chipuri umblătoare, foarte frecvenți la Bosch. După Aleiat (*op. cit.*, p. 18): Mylan (Mediolanum) = porc biform, jumătate porc, jumătate oaie, acoperit jumătate cu păr de porc, jumătate cu lînă. Vineta de la pagina 18 adaugă ornamentului o figură cu coarne și cu urechi mari. Gryllos, preschimbat în purceluș, refuză să revină la forma umană (p. 132).

85. PIETER BRUEGEL: *Căderea tinerilor răzvrătiți* (Muzeul Regal din Bruxelles); noi exemple de răsturnare. Regăsim la Bruegel, după Bosch, tema *oului* alchimic (*Păcatele, Dulle Griet* ...). Celelalte simboluri ale creuzetului alchimic, semnalate de Jacques Combe (cf. *Jérôme Bosch dans l'art de Pierre Bruegel*; în *Les Arts plastiques*, Bruxelles, 1948, nr. 11—12, p. 435 urm.), „alambice ori bule de toate solurile se întâlnesc la Bruegel, sub diverse forme”. Alături de hibridul cu aripi de fluture, a se observa „monstrul” ce iese din oul dispus oblic, cu una dintre aripi triangulând pe „creuzet”. Situat sub arhanghelul în culrasă, hibridul suveran ar avea aici rolul lui „Dulle Griet” ori al lui Er-mogene; rol de călăuză.

Desen 37 (p. 136) *Labirint* (Catedrala din Chartres; extras din *The Art quarterly*, 1944). Labirintul construit (cf. p. 86) din șiruri de meandre opozite. A se compara cu desenul 38, „rozasa” centrală ocupă aici locul minotaurului. Labirintul din biserică: construcție tîrzie; spire, spirale, ornamente împletite, — elemente labirintice —, sînt deopotrivă folosite (spirele asociate „Mielului”, Animalului purtînd în creștet o cruce, dispusă oblic, într-un medallion, camera centrală — diagonală și camera centrală figurează în labirintul din Chartres —, ca la Byton, Herefordshire, timpanul de la Saint-Mary, sec. XII). Doar traseul simbolizează aici o lume inițiatcă; „simbolic, el îi conduce pe credincioșii care nu se pot duce în pelerinaj la Locul Sfînt” (J. -P. Bayard, *Le labyrinthe*, în *L'Age Nouveau*, 1958 [104] p. 62—63).

86. *Figură înarmată* (în *Monnaies grecques*, pl. XL, 192.) Unele monezi, contemporane, monezile din Cnossos, bătute începînd din secolul VI (cf. B.N., vitrina nr. VI, De la insulele Elidei la Ciclade) amintesc de mitul Minotaurului și de labirint, ale cărui meandre sînt reprezentate în felurite chipuri. Cele din Cydonia îi celebrează pe Cydon — fiul lui Apollo și al lui Akakallis, fiica lui Minos — reprezentat întinzîndu-și arcu. (Cf. Raymond Matton, *La Crète antique*, Atena, 1955, Monezi din secolele V—I, pl. XXX bis). O extraordinară răspîndire cunosc „vinătoarea cu arcu”, centaurul, figura mitologică (St. Gilles; Hook Norton, St. Peter's font.).

Desen 38 (p. 136) *Legenda lui Dedal* (Montfaucon, *op. cit.*, vol. I, partea I, cap. VIII, IX, p. 75; p. 76, pl. XXXVI),
285 platră gravată. Minotaurul (cf. p. 136) ocupă încăperea

centrală, un oval înconjurat de meandre care se deschid între copite. O singură ieșire, jos în dreapta. După Pliniu (H. N., XXXVI, 19, 1 urm.), labirinturile pot fi definite astfel: circuite, intersecții și ocoluri foarte încalcite; „false ieșiri care readuc meru vizitatorul rătăcit pe propriile-i urme”; încrucișare de drumuri inextricabilă; „cea mai mare parte a acestor edificii sînt străbătute în beznă”. După Pomponius Mella (în A. de Chesnel, *Dictionnaire des Merveilles*, ed. Migne, 1853, p. 612): „o infinitate de drumuri pe care le parcurgi și le reparcurgi, făcînd o mie de ocoluri, și pe care te rătăcești fiindcă adesea revii în același loc”. Cît despre Minotaur, monstrul jumătate om, jumătate taur, se știe că Dedal, din porunca lui Minos, construi vestitul labirint „pentru a închide monstrul”. Despre creaturile fabuloase din Antichitate și decorurile fantastice, cf. André Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, P.U.F., 1959, p. 334 urm.

87. *Meduză* (în *Monnaies grecques*, pl. XLV, 215). Forțele primejdioase (cf. p. 136). A se observa pe frunte, între „suvițele de păr”, „recipientul cu foc” în torsade. (O aluzie la calota lui Hades, care are darul de-a te face nevăzut? La *botezul focului*, asociat generării lui Dionysos?) Tipuri înrudite: „Demareteion”, profil și delfini (B.N., monede din Siracuza, nr. 250); cap al lui Apollo, Ionia, nr. 1253); Arethusa (nr. 266), din față, cu părul despletit, și delfini. De prin anul 440 apar pe monedele siracuzane semnături de artiști, în caractere subțiri, pe o bandă, pe exergă, pe corpul unui delfin. (Cf. B.N. Decadrahme de Kimon, nr. 277, și Evainete, nr. 274). Caracteristicile meduzei clasice: gura închisă ori întredeschisă, buze groase, figură liniștită, înclinată, enigmatică. Știm că gorgonele erau trei: Stheno, Euryale, Medusa, cea din urmă considerată prin excelență gorgonă. Ne amintim de înfățișarea ei fioroasă (fronton din Corfu): „șerpi” în jurul capului, ochi mari, deschiși, inzestrați cu proprietatea magică de a-i „preface în piatră” pe cei asupra cărora se ațintesc. Printre atributele „apotropaice”: cucuveaua (cu ochi fascinanți; de bun augur, Atica, B.N., nr. 679); Gorgona (cu limba scoasă; monedă din Etruria, B.N., nr. 1). Ne amintim de Atena cu privire fascinantă. Despre *Athena Hephaistia* cu ochi cenușii, din Atena, cf. Marie Delcourt, *Héphaistos*, ed. *Les Belles Lettres*, 1957, p. 192. Chipul este considerat ca avînd o putere protectoare, este un *apotropaion* care inde-

părtează soarta rea. Groaza, ori proximitatea înspăimântătoare, insuflă forța profilactică. Îl întâlnim pe monezile din Corint, din Cheronea. Artă clasică va umaniza acest tip. În *Meduza Rondanini* (München) chipul este împodobit cu o pereche de „aripi” (ori de coarne?) care les din pleptănătură. Despre monștri în artă greacă, despre *prezența* timpului sub formă de divinitate în teogonia orfică, cf. W.K.C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque*, ed. Payot, 1956, p. 102. „Timpul fără vîrstă”, înfățișat ca un monstru, „prezintă reminiscențe orientale” (*id.*). Cunoaștem rolul gorgonelor în orfism. Ele păzesc porțile paradisiului orfic. J. Carcopino vede în evoluția *tipului de Medusă* o consecință a dezvoltării orfismului. (Cf. *De Pythagore aux Apôtres*, 1956, p. 255, pl. XX, 2: „Capul Gorgonei de pe Mormîntul X”.)

88. *Profil* (în *Monnaies grecques*, pl. V, 32). Pieptănătura enigmatică (cf. *Cele trei Gorgone*, p. 136)

Desen 39 (p. 138) *Monstru*, „sus marinus”, „Truie marine” (în Aldrovandi, *op. cit.*, p. 353; A. Paré, *op. cit.*, p. 171). *Sus*: mistreț, femelă; și porc, scroafă; soi de pește, numit și *suillus* (după Isid., Or. 12, 6, 8 și 12, 2, 37, care îl citează pe Dracontius, Laud. 1, 515, cf. *porcus marinus*). Ochi presărați pe corp (cunoaștem mitul lui Argus: Hera l-a pus să o păzească pe vaca Io, pe care era geloasă; Argus avea mai mulți ochi; trei, dintre care unul pe ceafă, patru — câte doi pe fiecare obraz, o sută — după Ovidiu). Animalul, hibrid, vede cu toate aceste părți (cf. p. 138).

89. *Cap spre dreapta*. Medalie galică, Namnetes. „Pieptănătură flamboyantă din care iese o rază flancată de două curbe terminate prin două mici capete. Gura este figurată prin trei globule; în față, motiv dublu” (în Lancelot Lengyel, *L'Art gaulois dans les médailles*, ed. Corvina, 1954, pp. 54, 218 și pl. XX, 218). „Triunghiul solar” încadrează ochiul.

90. *Cap dislocat spre stînga* (în Lancelot Lengyel, *op. cit.*, p. 54, 224, și pl. XX, 224). Pieptănătura se reduce la o coroană de „spire”, în formă de S terminat printr-o bulă. În față chipulul, linie curbă ce iese din gură, ornament marginal și „cruce”. (Cf. André Varagnac și Gabrielle Fabre, *L'Art gaulois*, 1956, pl. XII, 5, și p. 210, nr. 5; B.N. 6755).

91. *Figură șezînd* (în *Monnaies grecques*, pl. XXXIII, 287 165). „Apare Faunus” (p. 139), prefigurare a iuhalicului

Silenus, cel cu urechi ascuțite. Monedă de tipul celor din atelierul lui Olintus, sau din „Lete” — pe care întâlnim figura arhaică a satirului răpind o nimfă, comemorare a cultului orgiastic al lui Dionysos. Pe o monedă asemănătoare (nr. 168), Silenus stă întins pe spînarea „măgarului” și ține în mînă o cupă. Asemenea piese ilustrează un mit încă insuficient cunoscut. *Silenus* din Naxos (B.N., nr. 230), culcat pe frunze de viță și ținînd în mînă o cupă, evocă ville ce acopereau povîrnisurile Etnel. Aici, la bază linii ondulate (și delfin? la dreapta).

Desen 40 (p. 143) *Reprezentarea lui Serapis* (în *Visul lui Poliphilos*, *op. cit.*, p. 225, Cupidon și nimfele). Filnță tricefală (p. 143). Monstru și inel-urobros: capete de leu, cline, lup „încercuite de un șarpe”; figura lui Serapis „adorat de egipteni”. Serapis, zeul infernului (Amenti), este reprezentat deseori înconjurat de șerpi. — Un vis al lui Ptolemeu I hotărî intronarea unui nou zeu. (Cf. J. Ph. Lauer, *op. cit.*, pp. 31—37). Atribute asemănătoare: sceptru infernal, sistru, jucărioară, „lingură”, crotal (al Cybelei?), zurgălăi (de Nebun), „săgeată”, „spic”. După cum se afirmă în *Songe de Poliphile* (p. 223), nimfele, „împodobite pentru triumf, îl primesc pe Cupidon și poartă un vas, o statuie, figura lui Serapis. Într-un zodiac (Denderah), o figură cu coroană dublă și sceptru cu cap de capră pare a corespunde lui Heniochos din astronomia greacă. Această figură ar fi de fapt (cf. J. Ph. Lauer și Ch. Picard, *op. cit.*, p. 25: Sarapis din Gortyne, și oboroc; lângă el, un cerber cu trei capete de cline), Cerberul lui Sarapis.

Desen 41 (p. 143) *Oameni-monștri* de Sebastian Munster (*op. cit.*, Basel, 1544). Se observă, de la stînga la dreapta: sclapod (v. desenul 42), „Oedip”, „slamezi”, „acefal”, om cu cap de cline (descendent monstruos al lui Adam, arătat de sfîntul Augustin discipolilor săi).

Desen 42 (p. 144) *Sclapod* (cf. „Prodigia” din *Cronica de la Nürnberg* de Schedel, 1499). Bogata descendență a sclapodului (p. 144); sclapod și *sklas* (*tholoi* în Sparta sau Atena; *tholos* = edificiu circular). După Fernand Robert (*Thymélé*, 1939, p. 153 urm.), cuvîntul *sklas* desemnează o umbreluță de soare, un parasol de verdeață, un umbrar circular. De unde „sclapodul încoronat cu viță”? Punctul de pornire (al edificîului, al construcției): *coliba*; sus, tufa din frunze, 288

formată prin reunirea tifelor flexibile care alcătuiesc acoperișul. Umbrela avea un rol ritual; Dionysos este reprezentat sub un parasol în formă de *tholos*. Sciapodul dionisian: autosuveranul, „suveranul lui însuși” (deriziune?), putând să-și ofere plăcere și umbră, un habitat proteguit. Se știe că parasolul este ținut deasupra suveranului (Satrap, British Museum; cf. Louis Hautececur, *Mistique et Architecture*, op. cit., pp. 20—21). Despre bestiarul fantastic și folosirea sciapodului, cf. Thomas de Cantimpré, *La manière et les fautes des monstres*, 1290—1315, B.N., în J. Baltrušaitis, *Réveils et Prodiges*, ed. A. Colin, 1960, p. 259; despre umanitatea fantastică și despre miracole, cf. Th. de C., *De natura rerum*, Ms. Prov., c. 1420, Londra, col. ABC, în J. Baltrušaitis, op. cit., fig. 23, p. 261. Sculpturi: portalul central al catedralei din Sens, în stînga (în Henri Focillon, op. cit., p. 94). „Monstrul cu un singur picior, ridicat drept și ținut cu o mîna”, „în timp ce cu cealaltă se sprijină de pămînt” (la Sens), „stă la umbra piciorului său uriaș”. (H. Focillon, op. cit., p. 95). Charles Sorel, în *Les Nouvelles admirables* (1632—1644), vorbește despre descoperirea străinilor „care nu aveau decît un ochi mare în mijlocul frunții, iar alții nu aveau decît un picior care li putea feri de soare și de ploale. Tălmăciul lor (...) cunoștea limba matrice prin care le poți înțelege pe toate celelalte”. Acest idiom ar fi „cabala fonetică” a ermetiștilor.

Desen 43 (p. 145) *Burduf, Cioc și sable, Lăută* (și plantă-muzicantă), „*Silenus*” (în François Desprez, op. cit.). Importanță acordată organelor genitale (v. p. 141). Despre lăută, cf. Dürer, *Desenatorul lăutei*, 1525; despre „Portița” lui Dürer, cf. J. Baltrušaitis, *Anamorfoze*.

92. *Doi războinici*; bronz sard, civilizația nuragică, Teti (Nioro), Abini (Cagliari, Muzeul arheologic; catalogul Expoziției de la Bruxelles: Bronzuri preistorice din Sardinia, nr. 40, p. 20 și pl.). Cf. Gennaro Pesce-Giovanni Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, Veneția, 1949. „Coarnele” terminate prin bule. (p. 141).

93. BERNINI: *Capul Meduzei* (Roma, Palazzo dei Conservatori). Sensul destinului (p. 136); paza prin înspălmîntare (p. 136). Meduza: „mama calului înaripat Pegas, născut din iubirea ei cu Poseidon” (H. Jeanmaire, *Dionysos*,

1951, p. 282). Cap acoperit de șerpi; „talisman”: părul-șarpe al Meduzei, încredințat lui Ceferus, dat de Atena lui Heracles.

94. Friză (Baalbek, detaliu dintr-un fragment din Templul lui Jupiter). Heliopolis: am observat mai sus (pl. 35) vestigiile Templului soarelui. Cf. Helmuth Th. Bosser, *Altisyrten*, Tübingen, 1951, pp. 378, 392, 622. Despre svastica orientată spre dreapta, cf. Schliemann, *op. cit.*, p. 517; orientată spre stînga = sauvastika. Simbol: promisiune de fericire, semn favorabil (cf. Eug. Burnouf, *Lotus de la bonne Loi*, p. 625); semn propice. Roată în mișcare (după Schliemann, *Troy and its Remains*, p. 38). Pe medalile din Andhra, în locul reprezentării soarelui se află adesea svastica. Brațele înclinate spre dreapta = simbol natural al luminii, vieții, sănătății, belșugului. Friză în meandru. Despre originea meandrului grec, cf. Schliemann, *op. cit.*, p. 526. „Simboluri” prin care este figurat Soarele (cf. p. 142): svastica (două figurații în centru), roată, glob înaripat. În partea superioară a frizei se observă un bizar „șirag” în care fiecărui element (sferic, „bulă”) este încadrat, înconjurat de un fel de „sepale” de protecție, distanțate. Sfera se deschide; „grăunțele” sînt prinse și totodată libere. Despre svastica conturată în spirală, mișcare analogă celei de pe „friza” din Templul lui Jupiter, cf. Schliemann, *op. cit.*, p. 525; ornamente de aur din Micene, plafon sculptat al *Thalamos*-ului, în Comoara de la Orchomene. La bază se observă o amplă ornamentație împletită.

95. *Tarasca* („așa cum figurează în arhivile și arhivele orașului Tarascon și așa cum ne-o înfățișează istoria”). Fiara crenelată și „devoratoare” (v. „mistrețul” ori „scroafa” de mare), arătată mulțimii (p. 144). „La Tarascon, dragonul se numește Tarasca” (Louis Réau, *Iconographie*, *op. cit.*, I, p. 116).

96. *Aguamanii*, aprox. 1400 (Paris, Muzeul Cluny). Fintină avînd forma unui *licorn*; calul fabulos, cu un corn în frunte, era considerat un „simbol al purității”. (Fintina este prevăzută cu un robinet și cu un minier în formă de dragon.) Tip înrudit: cap de *grifon* în bronz din Olimpia. Cea reprodușă aici seamănă cu „vasul”, cu căzănelul pe trepied, de pe tumulul de la Garenne, la Sainte-Colombe (Côte d'Or). Se știe că la etrusci „căzănelele” pe trepieduri (provenind din necropola Regulini-Galassi, la Cerveteri, 290

Italia) sînt de asemenea ornate în partea superioară cu figuri monstruoase. Cf. Montelius, *Civ. prim. Italie, It. centrale*, II, 2, pl. 335, fig. 8 și 9; Kurlwängler, *Olympia*, vol. IV, *Die Bronzen*, 1890; Perrot, *Hist. de l'art*, vol. VIII, cap. XI, p. 240.

Desen 44 (p. 147). *Monstrul șerpilor*. Am văzut că monstrul „cu trei capete” și trei diademe este și el o figură a Haosului, anunțîndu-i reapariția. *Les Prodiges* dezvoltă un bestiar eschatologic.

97. *Dragon-șarpe cu cap crenelat*. (Muzeul din Avignon.) Acul-de-mare, ori ac, trompetă, „șarpe de mare”.

98. „Zee paert” și „chamelion”. Sau exotismul prin disproporție; în fundal, navele expediției; dintr-o barcă se trage asupra a doi „monștri marini”.

99. *Taur înaripat* (Orvieto, fațada catedralei). Reprezentarea simbolică a unuia dintre cei patru evangheliști; taurul este atribuit sfîntului Luca; înrudit, vulturul de bronz (L. Maitani) — sfîntului Ioan. Imensul care nu frizează gigantul.

100. *Fecioară cu Ianus* (Arles). Copilul cu două chipuri (cf. p. 150), opuse, unul privind în față, celălalt în spate. Împărăției lui Ianus, ori promisiunii ei, i se atribuie, pornind de la această figură „moralizată”, caracteristicile virstei de aur (anunțată și de către o femeie, *Virgo*): cinste, belșug, pace. Era venerat de luntrași, fiind considerat inventatorul corăbilor, necesare trecerii din Tesalia în Italia; zeu al transporturilor maritime și al începuturilor (Ianuarius, Ianuarie); zeu al originilor (cf. gravura alchimică), lui i se pot atribui toate formele activității umane (limbaj, agricultură ...)

101. *Ianus copil* (id.), detaliu. Copilul dublu (p. 150), exemplu de figură compozită, amalgamînd simboluri și funcții ale căror semnificații nu mai pot fi deslușite. Chipul copilului: juvenil, sub influența dublului *Hermes*, frecvent în arta greacă. Cf. Georges Dumézil, Tarpela, 1947, *De Janus à Vesta*, p. 31 urm. Numele *Ianus* provine de la rădăcina *ga* — „a merge undeva” (cf. Dumézil, *op. cit.*, p. 98). Ianus este „la sorginte”, el prezidează începuturile; „ceea ce începe îi aparține lui Ianus”. Rol „inițial”.

Desen 45 (p.150). *Ianus ca suveran înflălat* (gravură alchimică). Personaj așezat, cu chip dublu (p.150). Pot fi propuse mai multe teme: *Ianus pater*, părintele tuturor oamenilor; Ianus dublu: *anceps* (cf. *Ianus geminus*); Banchet: desăvârșirea Operei; metale, elemente, operații chimice, într-o formă alegorică.

Elemente principale: suveran (al drumurilor pe apă?), Ianus (*conceptiv*), coroană (regalitatea chimică, perfecțiunea metalică), cheie (sfredel? armă), fruct (vin?); instrumente muzicale; instrumentiști: alchimia este și „arta muzicii” (cf. H. Bosch). Șerpi față în față (care se întâlnesc și în figurile alchimice ale lui Abraham Judaeus. Frescă de Nicolas Flamel [Charnier des Innocents]. Stampă din secolul XVIII). În fundal, dreapta, grăpă-grătar (semnul lui Paracelsus; „cărămidă pulverizată”; amalgam), brăzdar, plug (al Plugarului; agricultorii alchimisti pun în pământ o sămânță. Sub grătar, unelte).

La baza mesei, în stînga, și sub ea: aripi (de monstru? haos; *putrefacție* ori disociere, culoarea neagră a Operei). Masă-„pod”: cuptor, athanor, „vad” (legătura cu Ianus).

Arborele din dreapta are flori și fructe (ciorchine): simbol al Marii Opere. Sub arbore, un pîrîu (în dreapta; Ianus s-ar fi căsătorit cu Iuturna; fiul lor: zeul Fons, ori Fontus, zeul izvoarelor): Fîntîna vieții, și „fructul mîntuirii”, lângă cheie.

În pîrîu: pietre, o *nestemată* (simbol al pietrei filosofale), printre ele, „rotunjită cu trei fațete”? După Jean de Meun, Fîntîna înțelepților (cf. *Roman de la Rose*).

Masa: 1. *pătrat*, simbolizînd materia pietrei filosofale (presupusă a fi alcătuită din patru elemente); 2. *masă-pod*: „soclu”, baza athanorului; jos, lucruri terestre, „aparținînd principiilor masculin și feminin”. Baza deschisă, în centru, ar indica un „vas de digerare”; 3. Vas: pentru separarea uleiurilor esențiale (hipoclastic?); 4. în formă de T: alcali; 5. „*Farfurie*”: domiciliul păsării? Ou filosofic ori balon în care materia pietrei filosofale era încălzită pe athanor (placă din care „își iese” Regele). Se știe că athanorul este plită pe care se fierbe „pulul înțelepților”.

Atribute: „baghetă”, ținută de Suveran (Basilius Valentinus descrie șapte baghete), *vergea* („indică distanța imuabilă 2,8 punct alfa-circumferință”); „tîlă de cheie”; *pană* (unghi între vergea și tîlă, prelungite); schimbarea distanței unghiulare (ar trebui să descoperim o valoare numerică opusă lui 292

2, 8). Întâlnirea dintre vergea și pană, urmînd liniile interioare ale flecărui obiect-atribut, are loc la baza mesel, pe suport (prima „hașură” transversală, în stînga); furca naturală.

În stînga, *Instrumentiștit*: invocarea bazelor și vînturilor (amintind de gnosticii din secta lui Marcus). Știm că, după Jacob Boehme, cea de-a șasea însușire (a naturii eterne) este *sunetul* ori tonul sau inteligența naturală, unde cele cinci simțuri operează în manieră spirituală. *Sunetul* este inteligența, „verbul divin virtual”. Potrivit interpretării lui „Noë, evreu polonez” (în ed. Dorbon, *Clef ou explication des divers points et termes principaux employés par J. B.*, ed. din 1826, p. 30), a șasea însușire produce „inteligența sunetului, adică rostirea verbului, iar cealaltă însușire este *conductor*, adică habitacul sau instrumentul limbajului ori al sunetului”.

În alte gravuri (ilustrații la „cheile” lui Basilius Valentinus), distilarea uscată este atestată de *două profiluri în flăcări* (lanus: a se observa ciudata „coroană” care se ridică deasupra frunții), în timp ce *muzicantul* marchează „detaliul sonor” (cf. E. Cansellet, *Commentaire aux Douze Clefs*, éd. de Minuit, 1956, p. 151). *Semnul sonor*: „servește drept jalon și punct de reper în dirijarea ordonată a lucrului” (*id.*). În cea de a șasea Cheie (*op. cit.*, pp. 155—156), Basilius Valentinus precizează: „Cu adevărată întemeiere, află că are să vină vînt îndoit, numit Vulturnus, apoi unul simplu, numit Notus, care vor sufla puternic din răsărit și miazăzi”. Am observat mai sus „aripile”, pe mal. Sunetul și suflul instrumentului heraldului („trîmbițaș” într-o altă gravură), care se îndreaptă către una dintre aripile părăsite și întinse pe jos: „excrementele eterogene” (E. Cansellet, *op. cit.*, p. 113). „Cheia cea mai secretă a artei” (*id.*, A șaptea cheie, p. 172). Basilius Valentinus insistă asupra necesității și importanței putrefacției. Sus, în dreapta, deasupra plugarului, *Munte*: „situat în centrul pămîntului și păzit de gelozia diavolului” (Robert Fludd). În stînga, sus, doi *șerpi față în față* (v. fresca lui Nicolas Flamel); simboluri ale sulului și mercurului, preparate în vederea Marii Opere, ori ale *fixului și volatilului*. Luptîndu-se, ei desemnează, prin poziția pe care o au, fixarea volatilului sau volatilizarea fixului.

Munca plugarului, în dreapta: Știința Secretă; „manutențiunea” (în „Figurile lui Abraham Judaeus”: figură centrală,

peasupra arcului frânt, repetată pe arcatură) „se aplică „pietrei noastre“.

Anotimp și activitate specifică: semănături; perloadă favorabilă, primăvara.

Compoziție în patru elemente: sud, dragon (Humida, Aqua, Frigida — pirlul din dreapta); est, Terra; nord, Ignis (arboarele cu volute asemănătoare flăcărilor, torsade concentrice); vest, aer („Instrumentiștii“). În centru, „Ianus“.

„Lebăda friptă va fi hrana Regelui“ (Basilie Valentin, *Système Clef*, p. 155). Judecător (vergea) și paznic (chele, pe *vera clavis*, acher, aries, cf. E. Cansellet, *op. cit.*, p. 87, n. 1) al tainițelor unde sulful e prizonier, supus voinței sale: focul secret, după Cosmopolit. Adeptul îl numește Saturn. Figura centrală ar fi androginul ermetic, uniunea celor două principii complementare ale Operei, putând fi comparată cu una dintre figurile jocului de Tarot, *Riga de cupă*, a cărei semnificație este precizată astfel: „Într-un sens elementar, Riga de cupă reprezintă renunțarea voluntară la propria personalitate, în vederea deschiderii încrezătoare către Universal“.

102. *Mască de bagă cu ornamente de pene* (insulă din strimtoarea Tores, Marea Sudului; Zürich, Muzeul Rietberg). Părți adăugate măștii (p. 151).

103. *Luna Ianuarie* (Catedrala din Chartres, portal regal, sec. XII). Ianuarie-Ianus (p. 150). Bărbat cu două capete: un bătrîn: anul care a trecut; un tânăr: anul nou. Bătrînul mănincă o prăjitură, „aluzie la Epifania“ (Et. Houvet, *Iconographie de la cathédrale de Chartres*, 1939, p. 60). Aici, „așezat în fața unei mese, se pregătește să mănince“ (*id.*, p. 29). Despre templele lui Ianus și altarele ridicate în cinstea lui, cf. Montfaucon (*op. cit.*, vol. II, partea I, p. 60). „Varro, citat de Macrobiu, spune că lui Ianus i se ridicaseră douăsprezece altare, după cele douăsprezece luni ale anului“ (*id.*, p. 61). După „Tetrastihurile“ lui Ausonius, *Ianuarie*: „Luna consacrată lui Ianus; priviți cum arde tămișia deasupra altarelor, pentru a aduce cinstire zeilor Iari“ (în Montfaucon, *op. cit.*, vol. II, partea I, p. 30). În planșa reprodusă în Montfaucon (*op. cit.*, pl. V), sus în dreapta, *vas* pe care îl întâlnim la Chartres. Caracteristicile lui Ianus: intrările și ieșirile îi erau consacrate; după Xenon, el a fost primul care a construit temple, care a instituit ceremonii religioase“ (Montfaucon, *op. cit.*, vol. I, partea I, p. 26). 294

Bifrons: „el știa trecutul, cunoștea viitorul”. Apollo și Diana (Ianus-Iana); el „supraveghează toate porțile” (p. 27); este înfățișat „cu o cheie și o vergea” (cf. gravura alchimică, desenul 45), pentru a se arăta că este păzitorul porților și mai-marele drumurilor”. Soare, Dragon (care se rotește în cerc), paznic (superior și inferior), zeu al zellor, Ianus-Saturn. Pe o monedă reprodusă de Montfaucon, una dintre fețe este imberbă, cealaltă — cu barbă.

104. *Dialectica* (Catedrala din Chartres, portal regal, nișă în dreapta, șiruri de vute, sec. XII. Opera lui Remi d'Auxerre (841—908), gramatician, este considerabilă; cuprinde comentarii despre gramaticile lui Donat, Priscien ...; „filosofului i se datorează probabil (în 901—902) glosele marginale la *Dialectica* falsului Augustin (...) restituite de curînd lui Remi” (cf. Etienne Gilson, *La philosophie au moyen âge*, 1952, p. 226). Se știe că „tehnica logico-gramaticală constituie o caracteristică durabilă a omului medieval” (cf. Paul Vignaux, *La pensée au moyen âge*, 1938, p. 21). Pierre Abélard va fi numit „cavaler al dialecticii” (*id.*, p. 43). În Evul Mediu (cf. André Lalande, *Voc. de la Phil.*, Alcan, 1938, I, p. 161), dialectica înseamnă logică formală și se opune retoricii; împreună cu aceasta și cu gramatica, formează cele trei ramuri ale *Trivium*-ului. — Simbol: uneori este tradus prin „bazilisc” un cuvînt ebraic din Vechiul Testament (Nb. 7.13); este vorba mai degrabă despre *daboia*, viperă galbenă. Tradiția asociază Dialectica și Baziliscul; simbolică medievală: Știință și Grifon.

105. *Tetramorf* (Moissac, timpan, fațadă), Leul, animal hellac (p. 152). Diferite simboluri: Aurul, metalul solar; locul soarelui în zodiac este semnul leului; Leu și dragon (la minăstirea din Elne, Pirineii-Orientali): dragonul, simbolul Repetiției, „privește leul și îi insuflă forța sa, cum se spune în Apocalipsa” (Olivier Belgbeder, *La Symbolique*, p. 118).

106. *Elefant*; *carul animal* (piesă în jocul de șah al lui Carol cel Mare, din flideș. Tezaurul de la Saint-Denis. B. N.). Joc (p. 153); altă figură, învecinată, este călărită de două personaje, dintre care unul ține „croșeul” (conducătorul de elefanți); nebunul din jocul de șah numit „al lui Carol cel Mare” (cf. M. A. Gazeau, *Les Bouffons*, 1882, p. 51). Purtătorul turnului este numit *turriger*.

Desen 46 (p. 154). *Orobomis Piscis effigies* (în ALDROVANDI, *op. cit.*, succ. BARTHOLOMAEVS AMBROSINVS, PARALIPOMENA ACCVRATISSIMA HISTORIAE ..., BONONIAE, 1642, *Omnium Animalium*, p. 108). Aspecte ale învelișului animal, *parazit* (p. 154). Ca mișcare și formă, poate fi comparat cu „scorpiu de mare” (lehtlo-centaur) a lui Gessner (Zürich, 1560). În familia animalelor fabuloase: balenă, cașalot (din *Quart Livre*); pistris (*pistis*, *pistrix*), monstru marin, strămoșul balenei (care îl înghite pe Iona).

107. HIERONYMUS BOSCH: *Corabia nebunilor* (Luvru). Aspectul satiric al simulacrului (p. 155). Figură dublă (p. 150): nebun și cap de sceptru bufonesc; barcă și „pendul” (p. 155); „mască”, în partea de sus, în frunziș. (Doar ramurile din centru sînt originale; crengile au fost extinse ulterior).

Tabloul este un fel de antologie a dificultăților pe care, sub tema Corabie și Nebunie, le prezintă, la Bosch, figura criptică. Se observă următoarele grupări: barcă (nava hemisferică ori rotunjită), masă (cireșe, pahar — pe care îl întâlnim și în *Scamatorul*), arbore (de mai, simbol al vegetației reînnoite?, al vieții, stîlp — oblic — de catarg); ulcioare (al călugăritei și cel din vârful bățului), lingură (polonic, bară, cirna pilotului), instrument muzical (și poziția minii drepte), pendul (simbol alchimic: zi, sau rod, pîine), butoi, pește (mort, spînzurat; fără solzi: impur; simbol feminin în *Ispitirea sfințului Antonie*; simbol al păcatului, al gîndurilor „rele”, pentru Ruysbroek); semilună (flamură, banderolă), „pui de găină” (sau „lebedă”?, legată de copac și împodobită cu o „aureolă” de nulele înfrunzite), cuțit (alchimic? sau atribut falic), „mască” (în frunziș). Corabia este dedată plăcerilor (gustului și auzului, *scapha gustationis*), ca și „Hanul” din *Omul alchimic*.

Personaje: pilot, cuplu (călugăria zîmbitoare), călugări, oameni goi, Nebun (și lîbaște: oare ce bea?, costum cu zurgălăi, de mătase lucioasă, sceptru bufonesc și bonetă cu corn), lalele (luntrași? hoți?).

A se compara cu o stampă a lui Pieter van de Heyden, *Die Blau Schuyte, Barca albastră*, executată probabil după o gravură pierdută. Printre sursele acceptate, se citează îndeosebi *Corabia nebunilor* de Sebastian Brant (1494), *Corabia nebunilor* de Josse Bade (1498); se știe că *Elogiul nebunilor* de Erasmus e din 1508—1509 (desene de Hans Holbein, la Muzeul din Basel, pe la 1523).

Surselor literare, din literatura didactică, începînd cu Heinrich Teichner, prin 1360, și „ilustrate” îi se adaugă existența unei asociații a Bărcii Albastre, cunoscută la Bols-Le-Duc, care, de „lăsata secului”, organiza spectacole burlești (cf. D. Th. Enklaar, *De blauwe schuit*, în *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 1933, pp. 37—64, 145—161). Multe personaje ar fi inspirate de o poezie a lui J. van Oestvoren (1413), citat în ediția critică a lui Seb. Brant (1854). Se cuvine, în sfîrșit, să menționăm existența unei confrerii în care inițiații se numeau „frați ai lebedei”.

Barca: cochille, fruct hemisferic, semimamelar sau rotunjit, „dovleac” (adunarea poezilor și astrologilor, la Teofilo Folengo, are loc în infern într-un dovleac uriaș), implică observațiile și comparațiile ce urmează. În *Grădina plăcerilor* (Tolnay, pl. 70), *mărul-barcă*, care îi adăpostește pe îndrăgostiți, evocă sinul femeii. De unde un posibil joc de cuvinte: peștele, simbol al feminității și al bărcii; măr și pește (pomme et poisson). Arta peștelui: semnificația cîntărilor; „Laudes”? Barca e sub semnul Peștelui și al Pendulului, al zilei; Arborele — sub cel al măștii, al semilunei (care încununează Hanul alchimic, al „vasului” lui Noe, în Hieronymus Bosch, *Der Baum mensch in der Landschaft*, Viena, Albertina) și al Lebedei (boboc: a cărui semnificație alchimică o cunoaștem — aici, animalul este enorm; omul cu cuțitul se pregătește să taie legătura în vederea Mesel?) Elogiul adus nebuniei este vădit: a căuta fericirea (de ce o falsă fericire?) în divertisment: jocuri, cîntece, festin. Cîntăreții sînt plasați în fața ciudatei „bule” neregulate, Pămînt deformat, căreia i se aduc laude?

Figurile tind către și au toate sensurile: masca, hoțul care taie legătura, sceptra bufonesc, Nebunul și luntrașul din fața peștelui, cîntăreți, oameni gol. Barca unde se află cîntăreții ar evoca, potrivit figurilor: rumoare, fuzionare; flux, fuziune, „lichiditate”, „carpe”. În chip ciudat, masca-observator este asociată *gabiel*. Observăm sărăcia mesel, butolașul și provizia ținută la rece, în fața bărcii. Sintem departe de banchetul „fraților lebedei” — încă nu a sosit momentul. Opera ar fi burlescă.

Pe masă, un detaliu reține atenția: farfuria cu fructe și, sub instrumentul muzical, la nivelul minii stingi a călugărului, fructele risipite. Vom descoperi astfel, printre sursele figurii, ale ansamblului criptat: Gnoză, Cabală, Alchimie; Proverbe, Partitură (care figurează jos, într-una dintre

bărcile „albastre”), parabole, Alegorii ale „liberului arbitru” (cf. Panołski, *Hercules am Scheideweg*, Leipzig, 1930), *Vise*. După Artemidorus, *Les jugements Astronomiens des Songes*, 1634 (Artemidorus din Efes, Chela viselor): „Piersici, caise, prune, cireșe și alte asemenea fructe înscamnă plăceri nesatisfăcute”, fiind visezi că le măninci în sezonul lor; mincate la altă vreme, prevestesc strădanii grele și zadarnice. Tema se poate asocia Nebuniei. Potrivit exegezei moralizante, lingura ar fi un simbol al desfrinării (de ce se află însă lingă Prodig?). Charles de Tolnay reproduce (*op. cit.*), următoarele expresii-proverbe, referitor la lingură: „De pollepel hangt hem op zijde”,

„Liebe macht Löffelholz aus manchen Knaben stolz”

(p. 72, n. 152).

Arborele de mai ar fi cel al științei, după L. Demonts (*Deux primitifs néerlandais au Musée du Louvre, Gazette des Beaux Arts*, 1919, p. 1). Am văzut că frunzișul din partea de sus nu e pictat de mina lui Bosch (cf. Tolnay, *op. cit.*, p. 64). Cît despre mască, știm că în arborele lui Ieseu în vîrf e Christos, apoi Fecioara (pe la 1300, Psaltirea lui Richard din Canterbury). Catargul corăblei, după Artemidorus (II, 22, 135) „e un semn al stăpînului casei ori al capului de familie”. Se elogiază de obicei *preștința* lui Bosch, cunoașterea simbolurilor. Să ne amintim, cu beneficiu de inventar, unele teme obișnuite de la Freud încoace, raportabile la Arbore, Catarg, ascensiunea cătărătorului, cuțit: scara e un simbol al actului sexual; cuțitul — simbol (oniric) al organului masculin; capul tăiat (al „lebedei”, ori al puului de găină) e simbol al castrării care s-a efectuat.

În ce privește *nudurile* din apă, se observă că unul dintre personaje își sprîjină minile de barcă în intenția parcă de a vedea mai bine. *Curiozitate?*, denunțată de Pico della Mirandola (*In Astrologiam*, Basel, 1522, p. 411) drept un păcat capital. Maska de sus ar putea fi a lui Silenus, a „capului de familie”? „Tot ce este omeneasc are, ca silenii lui Alcibiade, două fețe complet diferite” (*Eloge de la Folle*, ed. C. Castéra, p. 51).

Tema Nebuniei este complexă: grupul compact al personajelor (cu ce prilej adunate?); călugărița ușor deșănțată, ținînd mina pe bărbatul din față, complice; clericul, călugărul, uitîndu-și legămintele, figură repetată, în și prin spectacolul burlesc, atinosfera de sărbătoare, personajele care cîntă. Figurarea Nebuniei, bonetă și zurgălăi (sceptru

bufonesc și bonetă de măgar, la Holbein) ar avea drept legendă și semnificație: haz, cîntec, risol. (Cunoaștem puterea pe care acestea o au în opera lui Bosch, precum și cea a vînturilor, a scutologiei.) De ce să opunem *ptîntei înțelepciunii* (Bosch, *Vindecarea nebuniei*, Prado) cludătenii omenești simbolizate de „Nebun” (în *Modestia / Friedank* /; cf. Tolnay, *op. cit.*, p. 60, n. 31)? Dacă boneta nebunului, marcînd o condiție privilegiată, la Curte ori în cadrul serbărilor burlești, și clopoșeli, care scot „sunete minunate”, sînt semne de înțelepciune, faptul nu se datorește oare *cuvîntelor* (pe care nu le mai cunoaștem) și *puterii*, simbolizată de sceptru, figurilor ludice, divertismentului și încălcării normelor obișnuite? Un fel de „Fortuna” masculină, purtîndu-i pe umeri pe înțelepți, ca pe niște miei sau ca pe niște oi, trebuie să rețină atenția în asemenea satire: „acest animal uriaș și puternic pe care îl numim popor” (*Eloge de la Folie*, *op. cit.*, p. 48). Masca din copac ar putea fi una dintre aceste figuri menite să „răscolească”. Nu cunoaștem cîtecele cîntate în barcă — dar cunoaștem *carele* cu cîntece și satire (de unde vine proverbul latin *Plaustra injuriarum* — *carele de injurii*; în franceză se va spune „*tomberneau d'injures*” — coșarcă de injurii). Descoperim astfel semnificații și divertismente uitate, un alt aspect al omului și al *criticii*. „Dacă există acțiuni protest, acestea sînt propriile noastre acțiuni” (*Siguença*, în Tolnay, p. 76). Plăcere, distracție, iată fără îndoială ce reprezintă *amestecul* din Corabie.

Privind aceste figuri, ne gîndim noi oare la epocă? La Nebunia în persoană (*Stultitia*), perechea Minervei? La nebunie, element indispensabil, „care face ca viața și societatea să fie posibile” (J. Huizinga, *Erasmus*, 1955, p. 124). La „opera înfăptuită de nebuni pentru nebuni” (*Erasmus*, cap. 25, p. 48), înainte de *Furia*? „Cu cît mai multe sînt felurile nebuniei, cu atît mai mare este fericirea”, scria Erasmus. Cugătarea poate rezuma opera lui Bosch. „Iluminarea”, despre care se vorbește referitor la Bosch, e fără doar și poate *umor*.

108. *Pasăre și șarpe* (Veneția, Palatul ducal, Piazzetta di San Marco, Capitel). Lume și natură (p. 153); bestiar însoțit; pasărea devorînd șarpele. — „Grifonul” pedepsind Luxura. „Știința” împotriva Pămîntului!

109. MATHIAS GRÜNEWALD (MATHIS NIT-HART): *Convorbirea dintre sfinții Antonie și sfinții Pavel*

Eremitul în pustiu (Colmar, Muzeul din Unterlinden). Re-
tablu de la Isenheim, 1513—1515. Detaliu: reversul voleului
Fecloarei cu ingeri. Sfinții conversează în mijlocul unei naturi
fabuloase.

Desen 47 (p. 160). HANS BALDUNG GRIEN: *Convertirea
sfântului Pavel*, 1515—1517 (Karlsruhe, Staatliche Kunst-
halle). Caracterul „sacrificial” al calului (p. 159), „în drum”.
În *Sfântul Francisc primind stigmatele* (1504), „razele”
lovesc din același loc: de sus din stînga. (Cf. Val. Scherer,
op. cit., p. 186). Figura în majestate are ca atribut puterni-
cul *Tau*. În Ezechiel (IX, 4, 6) litera *Tau* marchează frun-
tea oamenilor ce vor fi cruțați. Pe alt plan: semnul cabalis-
tic al cuaternității este figurat prin litera *Tau* (sau printr-o
cruce).

110. *Mască prevăzută cu coarne* (Tibet). Capul armat
și coronamentele sale (p. 161). (după Fosco Maraini, *Tibet
secret*, Arthaud, 1952).

111. *Motive ornamentale cu litera D*, inițiala lui *Deus*,
aici prescurtat DS (*Sacramentare gélasien dit de Gellone*,
Flavigny, între 755 și 787, B. N., Lat. 12048, fol. 164 și
113). Ornarea cu o inițială pictată a textului fiecărei slujbe.
Șarpe (urobros), inelul care aduce glorie, putere și bogăție,
ținut de o figură înaripată — figurile umane sînt rare în
pictura precarolingiană (Jean Porcher, *Les Manuscrits à
peintures en France du VII^e au XII^e s.*, B.N., 1954, p. 8,
n. 8). Se cunoaște evoluția cuvîntului *sacra*, de la *sacer*: ceea
ce este *sacrum* (sau *sacru*) se opune lui *profanus*, aparține lumii
„divine”. *Sacra*, *sacrum*: obiect sacru, de cult; act (religios),
sacrificiu, cult (orfic), mistere (ale lui Ceres), cult divin (al
Muzelor). *Sacrarium*: loc al obiectelor sacre, capelă, sanc-
tuar; încăpere secretă; spațiu consacrat, în casa unei per-
soane private (Cic. *ad. Fam.* XIII, 2). *Sacramentum*: ju-
rămintă militar (cf. V. Basanoff, *Evocatia, Etude d'un rituel
militaire romain*, P.U.F., 1947); pact, angajament (matri-
monial), simboluri (*vitis*, butuc de viță de vie), obligație,
îndatorire, jurămintă de inițiere în taine, învățătură (și deri-
vatele creștine: „credință, adevăr, doctrină”), doctrină se-
cretă. *Minei* (în fr. *sacramentaire*): rugăciuni liturgice des-
tinate preotului; alături de evangheliar, de epistolar (car-
tea epistolelor) și de antifonar, va forma cartea de rugăciuni
completă; sacramentari (fr. *sacramentaires*): eretici, care
și-au specificat doctrina (cu privire la împărtășanie); dizi-
denți: calvinisti, zwinglianiști.

112. NICCOLO PISANO: *Infernul* (Catedrala din Siena, transept G., Amvon, 1265—1268, basorelieu, detaliu). Luptă, sau înfrângere; Satan-Lucifer învinge. Valoarea și calitatea nudurilor dorsale (simțul plastic bucurându-se astfel de toată libertatea). Observăm în centru, jos, un nud feminin, cu linia spatelui marcată de-a lungul coloanei vertebrale; în dreapta, „Lucifer“, suveran, sprijinit de femela devorată, al cărei sân e între doi colți; mai sus, în dreapta, personaj văzut din spate, ecartelat, tras în +. Cu o mână (dreapta, salvatoare, opunându-se lui Lucifer), îngerul încearcă să rețină, să conjure.

113. *Arhanghelul Mihail cîntărind faptele bune și rele* (Catedrala din Bourges, sec. XIV, detaliu — nr. 813). Îngerul și Balanța (p. 169). Psihomahie (cf. Emile Mâle, *L'Art religieux de XII^e s. en France*, 1947, p. 23 urm.); lupta virtuților împotriva viciilor (cf. Louis Réau, *Iconographie, op. cit.*, I, p. 175 urm.). Balanță: pe talerul-creuzet din dreapta (corp — destinat cîntăririi? — cu urechi mari). Pentru a schimba „bătăia“ balanței, înclinarea ei, „o creatură infernală“ (broască?) se lipește, aderă insistent. Nudul de copil, *pais*, vizibil protejat (în virtutea nudității rituale — cu semnificație necunoscută pe atunci?), determină un antagonism bizar între înger și demon, al cărui „suris protector“ pare echivoc. Mina îngerului învinge, dar se ghicește că atingerea celeilalte creaturi este obscenă, de unde „surisul“. Instrumentul-cange ori furcă apare cu minerul înainte, ca un falus fără echivoc. (Se observă contrastele, nudul striat în opoziție cu tinerețea și drapajul îngerului).

114. *Basorelieu* (Veneția, Bazilica San Marco). *Figură triumfală?* „Iona“ urmărit? O întreagă descendență de devoratori. „Învîingătorul“ apare. Iona și minile care se sprijină de rulou: *orant*; pe cale de-a fi înghițit, răsucindu-și spatetele (sens dorsal) către privitor (capitelul bisericii din Mozaic; Muzeul din Arles, sarcofag paleocreștin, numit „al lui Iona“). Istoria neretuşată a nudului dorsal ori ventral; pretext pentru nuduri masculine frumoase: sarcofagul din Latran (monstru cu coadă înelată) și Arles (spatele lui Iona — înghițit; nu apar în întregime decît fesele). Pe sarcofagul din Latran, deasupra scenei cu monstrul, nud văzut din față, din trei sferturi (eludată impresia de răsucire, de sprinteneală, o regăsim și la Veneția), Iona la umbra

ricinului ori dovleacului, cazan de alambic, falic (alchimic în „Psalterionul” Chludoff, cod. 129, fol. 157 — interesantă „radiografie” a lui „Iona” înăuntrul „balenei”, monstru „dovleac” și „dragon”, cu spate rotunjit); „fructul”, aflat în fața sexului nudului culcat, e figurat cu precizie (cf. Louis Réau, *Iconographie*, op. cit., II, p. 417, fig. 29, 2). În arta creștină primitivă balena este adesea metamorfozată în *hipocamp* ori *dragon* (cu aripi și coadă în torsadă), „sirenă”-țap, cu trupul acoperit de solzi (să fie „coapsa” labeli drepte uzată la Veneția din pricina frecărilor pioase?) În ceea ce-l privește pe Iona înghițitul, cu plete (Antinous cu părul buclat), reprezentat gol ori îmbrăcat, descendența este bizară: Oannes, zeu pește și „pește de Marsilia”, pe o lampă, dragon, Andromeda, Endimion. Iona „în burta balenei” stârnește verva lui Bayle (*Dictionnaire Historique et Critique*, Rotterdam, MDCXCVII, I, 158, Alabaster, A, marginal): „El spune (în *Aparat*, cap. IX) că Iona și Dumnezeu au stat exact trei zile și trei nopți, unul în pîntecul pămîntului, celălalt în pîntecul balenei (...) Iona fu dus pînă în mijlocul lumii (...) Or, avînd în vedere că, aflîndu-se în acel loc, pentru el era în același timp și zi și noapte (...), durata trebuie dublată, deoarece el avea deodată ceea ce noi avem pe rînd. Tot astfel Dumnezeu, fiind în măruntaiele pămîntului, a avut, precum Iona, ziua și noaptea în același timp, pentru că duhul său a ajuns pînă în centrul pămîntului ca să poată avea ziua de-o parte și noaptea de cealaltă, scur-tînd în felul acesta răstimpul șederii sale, fără a denatura adevărul, atît de nerăbdător era să se întoarcă la întristații Discipoli. Susțin că această născocire dăunează Scripturii”. Potrivit tradiției, Iona devorat de către dragon simbolizează poporul lui Israel; înghițit: trăind în exil în timpul captivității; leșit: libertatea.

115. SIGNORELLI: *Învîlirea trupurilor* (Orvieto, Domul, frescă din Capela Fecloarei). Figurarea terifiantului (p. 171); schelete în mișcare, în picioare ori așezate pe sol, crani rîsipite pe jos.

116. *Lupta ingerului cu diavolul* (Vézelay, Bazilica Madeleine, capitelul celui de-al nouălea pilastru). Detalii de „hibrid” infernal: coroană de flăcări, cu cinci elemente; gura larg deschisă (deschiderea, care lasă să se vadă dinții regulați, formează un amenințător dreptunghi întunecat și determină strania expresie a chipului, întors într-o parte); 302

nas turtit, urechi mari (pe care le regăsim la Bourges, pe porticele romane), aripi scurte, coapse și picioare striate de mușchi, „peceete” cu opt ramuri pe crupă; coadă ridicată spre inger; la picioare, cinci degete și pinten în spate.

117. *Disputa (Coborrea de pe cruce. Fragment de re-tablu. Sfârșitul secolului XV?). Zarul nenorocos (p. 172); zar, fața cu patru spre privitor.*

118. *Moartea (Strasbourg, Muzeul Notre-Dame, sfârșitul secolului al XV-lea, atelierul lui Memling). Puterea macabrului (p. 174), a „scheletului” și a dispersului. Craniu și inscripție extrasă din Cartea lui Iov (poliptic, nr. 73, cat. de Hans Haug, 1938); craniu, simbol al morții, *Desertăciune*. La sfârșitul secolului XV, iconografia macabră devine o realitate curentă. Moartea stă în centrul reflecției omenești. Ivirea ei dislocă; maximele creștine, pe banderole, încearcă să-și sporească eficacitatea alăturându-se imaginilor atroce, cele mai macabre cu puțință. Piatra funerară reproduce efigia unui personaj ciudat, cu cap de „măimuță”, amalgam de zădărnicii.*

119. *Ecorșeu (Arles) „descărnat” în urma spărturilor (p. 174). A se compara cu: a) bustul unui Dionysos cu barbă, de tip „Sardanapal” (după o inscripție de pe Dionysos, Monteporzio, la Vatican), începutul sec. I î.e.n., Muzeul Acropolei, Atena. (Cf. Charles Picard, *Manuel d'Archéologie gr.*, III, I, p. 120 urm.); b) un cap de apostol de la Saint Gilles, parțial deteriorat.*

120. *Cap de animal, lemn, aprox. 850, săpăturile de la Oseberg, districtul Vestfold (Oslo, Muzeul de Antichități al Universității). Baston procesional? Botul proteguitor (p. 174). Funcția acestor obiecte este necunoscută. Decor: stil „zoomorf”, ornamente impletite, motive animale. Desăvârșire a sculpturii în lemn.*

121. *Himeră (Paris, Notre-Dame). Himeră-pelican (p. 174), animal fantastic.*

122. *Judecata lui Solomon și Judecata de Apoi (La Chaise-Dieu, tapiserie, a douăsprezecea imagine, detaliu). Hieratismul Judecătorului (sua, inscripția: „Sapiens Salomon ...”). În Judecata de Apoi (parte nereprodusă), „divinități” monstruoase, cu capete de animale.*

123. *Adam și Eva* (Orvieto, Domul, detaliu; cf. pl. 47) Smochin (fr. *figuier*), și apă — atriată. Arborele vieții, și ambiguitate: de la *Hea* (organe sexuale feminine; sorginte — a lui Silvanus, Pan — ori imaginea zeului înfățișat sub un smochin; smochinul întremător, al zeiței RUMINA) și *figa*, talisman, figurarea simbolică a copulației. (Cf. Claude Lévi-Strauss, *Tropice triste*).

124. *Ispitițe* (detaliu, id.) Figuri chinute; prefigurare a răsturnării.

125. *Perseu și Andromeda zburând* (Pompei, Domus Vettiorum, pictură murală „nel triclinio”). Arma magică; aripi la călcile, sandale. Capul Meduzei. Cucerirea spațiului; vâlul (acoperământul personajelor arcuite).

126. *Exorcism și posesiune* (Verona, Bazilica San Zeno, poartă de bronz, sec. XII, canat ilustrând viața sfântului Zeno). Deasupra grupului, zborul „personajului negru” extirpat, cu un picior în gură. (Pозиție identică în legenda lui „Iona”. Înghițirea și regurgitarea sînt pretexte folosite de scenografia terifiantă care vrea să neliniștească permanent și să obsedeze memoria.

127. *Statule colorată a sfântului Zeno* (Verona, secolul XIII). „S. Zen che ride”. Sfântul Zeno rîzînd; figură cu colorit întunecat, numită a „sfântului negru”. „Străinul” este Zen ori Magul. Exemplu de exotism depeizant, incorporat. — Alte figuri „negre”, ori sumbre, perpetuate cu devoțiune de către țigani în timpul „pelerinajului pe mare” și venerate în criptă: sfînta Sarah (Sara), Sfînte-Marii-ale-Mării. Aceste figuri aparțin unui „complex” distinct de grupul „Fecloarelor negre”.

128. GRÜNEWALD: *Bucuria îngerilor la nașterea Fecloarei* (Colmar, rețablu de la Isenheim; cf. nr. 109). Ciclul îngerilor muzicleni. Transparența aripii, în prim plan. Masivitatea instrumentului pune în valoare faldurile și figurează aripile și chipul la o scară neobișnuită. La dreapta (se remarcă triumful Fecloarei-Îngerii), Maria, între două coloane, comparată cu „cel mai pur pahar de cristal, iar sufletul ei — cu o lumină orbitoare”.

129. *Triumful Morții*, aprox. 1350 (Pisa, Camposanto, frescă atribuită succesiv lui Andrea și Nardo Orcagna, P. Lorenzetti, Francesco Traini și Vitale da Bologna). Opera 304

se compune din mai multe scene. În prima ediție, Vasari atribula *Triumful Morții* lui Nardo di Cione, în cea de-a doua — lui Orcagna. După M. Longhi, aceste fresce ar fi opera lui Vitale da Bologna, din perioada posterioară ultimei opere cunoscute a acestui artist (1353). Spațiul și lucrurile; corpul imaginar.

130. SIGNORELLI: *Infern, zbor și căldrire* (Orvieto). Înaripare și demonism, zbor, „Personaj corpolent”: Natura.

131. *Ermafrodito* (Pompei, Casa del Vettii). Hermafrodit, scena iubirii.

132. BRODERLAM: *Sfântul Cristofor* (Col. Mayer van der Berg, Anvers). Copilul, ființa aleasă.

133. MASACCIO: *La Cacciata dal Paradiso* (Florența, Chiesa del Carmine). Adam și Eva izgoniți din Paradis; perechea; senzualitate, echivoc; suferință și pudoare: frunzelor li se adaugă mina. Cf. Enrico Somaré, M., Milano, 1924, p. 35, 42, pl. 25.

134. DONATELLO: *Putto da Fonte* (Florența, Muzeul Bandini). Rolul copilului „demitologizează” amorașul, care nu este totdeauna dolofan. Tradiția senzuală a „amorașului strengar”, mai comun și lipsit de aripi.

135. *Femeie care își ține în brațe copilul ce culege o floare* (Muzeul Gulmet, India, secolul X). Senzualitate senină; plenitudine încântătoare.

Desen 48 (p. 189) *Idol de plumb* (găsit în „cetatea arsă”; în Schliemann, *Ilios, op. cit.*, p. 406, nr. 233). Atributele (p. 188). În stînga atîrnă parcă un corn de capră, cel din dreapta e rupt. În jurul gîtului cinci coliere (ne amintim de rolul colierelor în bronzurile din Benin, ori în ornamentele). Umerii sînt de formă dreptunghiulară, dreapți (ca aceia ai vîntătorilor ori războinicilor din Micene). Brațele sînt strînse la piept: ambele mîini ating pieptul, pentru a simboliza „probabil puterea generatoare” (op. cit., p. 405). Ombilicul este plasat îndeeajuns de sus, iar vulva e reprezentată printr-un triunghi bine marcat deasupra căruia se disting cîteva „puncte” globulare; la dreapta și la stînga — două șiruri de puncte. Ornamentul cel mai ciudat este semnul descentrat „mobil”, orientat „spre dreapta” (după terminologia lui Emile Burnouf, cf. *Lexique sanscrit*, în

Schliemann, p. 517, Sauvastika) din interiorul triunghiului și accentuând mișcarea ce sugerează o rotație „infinită”. Figurina reprezintă fără îndoială o Afrodită (coarnele, berbecul și șapul fiind consacrate zeiței) și constituie un „simbol al generării” (op. cit., p. 528). Nud, sex „încadrat”, esențial, *kiets* triunghiular: divinizarea maternității, putere ce atinge monstruosul.

136. *Sfânta Maria Egipteană* (Paris, Biserica Saint-Germain-L'Auxerrois, fațada vestică, sec. XV). Goleciune parțial acoperită de plete (p. 180).

137. *Satir și Hermæ* (planșă gravată de H. Cock, 1557). A se compara cu desenul 26 și planșa 74. Se vor observa astfel trei forme de „care” ori vehicule —. Jocuri în „car”, sub egida lui Bachus. La dreapta, *Hermæ* dirijează ori supraveghează „carul”. — Atributele lui Bachus: ciorchine (pe capul copilului), felurite vase (pentru băutură), printre care butoiul! Personajele; însoțitorii obișnuiți: silenul cu coadă de cal; *Satirul*: urechi, coarne, copite, coadă de capră, divinitate masculinizată, personaj-tirs, Ithifalic. — *Hermæ*: soclu cu patru suprafețe încununat cu un cap de filosof împodobit cu lauri (Seneca?). — În „roabă” amorași și ornamente: sfinx sau sfinx-femelă, roată și ulube lungi, busturi înaripate; deasupra: figură cu barbă. Petrecerea grupului depinde oare de filosof ori de forțele reprezentate prin atribute specifice?

138. *Teracotă*, Mexic (Luvru). Semn de degenerescență: „arcatura membrelor inferioare” (p. 192).

Desenul 49 (p. 192) *Om-embriou*. (Gravură alchimică. Frontispiciu la: Beccher, *Physica subterranea* (...), 1738.) Începutul titlului lucrării poate fi citit pe cea de-a doua bandă, de sus. A se remarca embrionul (p. 193), deasupra „înco-lăcirilor”, cordonul ombilical fiind îndreptat către partea superioară a „globului”. Ansamblul alambic-bulă-„lămte” (forma conică a „sinului”-pilote). Embrionul, copilul filosofic, se naște din „căsătoria alchimică”, semnificând alianța dintre sulf și mercur în oul filosofic. În Alolat (op. cit., p. 15), „Dedicația emblemelor” se face sur le Blason des armes Mylannoises, unde recunoaștem „copilul născut de un șarpe, pe gură”.

139. *Atargatis-Astartea plângându-l pe Tammuz-Adonis* (*Tessères de Palmyre*, pl. XLI). Despre tema vânătorului, a iubitelor dinții, Tammuz (p. 194).

Desen 50 (p.196) SEBASTIAN BRANT: *Zădărnicele* (Corabia nebunilor, 1494). Femeie cu oglindă (cf. Bellini, pl. 143). Lângă ea, personaj demonic, „păsărar” (după Wilhelm Fränger, *The Millenium of Hieronymus Bosch*, 1952, pp. 96—97); jos, grătarul. „Păsărarul”, înarmat cu cange, intervine în *Vise* (gravură în lemn de M. Welditz, ilustrație la Petrarca, *Oglinda consolatoare*, Augsburg, 1532, p. CVII). Despre tema Oglinzii (întinsă de către un demon, imagine a zădărnicelei) și a Diavolului, cf. *Le Diable et la Coquette*, *Der Ritter vom Turn* (Augsburg, 1498).

140. GIOVANNI BELLINI: *Calomnia* (Veneția, Accademia); *Invidia*. Alegorie, grup de cinci pinze; aici, succesiv: Calomnia, Bachus, Amor, Adevărul (cea de-a cincea, denumită *Alegorie misterioasă* de către Gino Fogolari, e reprodusă la nr. 20, în raport cu *Fortuna* sau *Nemesis* de Dürer).

Diferite interpretări ale operei sînt propuse pentru fiecare pinză. Titlurile și comentariile diferă; Triumful lui Bachus a devenit *Alegoria muncii* (pentru Luisa Vertova, G. B., Florența, 1949, în lista ilustrațiilor).

Se pot face comparații cu Botticelli, cu un detaliu din *Calomnia* lui Apelles (Florența, Galeria Uffizi) — în tabloul alegoric al lui Apelles *Credulitatea* stă între ignoranță și bănuială, întinzînd minile spre calomnie, care înainta către ea; nudul feminin — ridicat în picioare pentru a clama adevărul — este opus „personajului sumbru”, cu chip întunecat, nudului masculin, bizar torsionat și vădînd „cambrura lombară” caracteristică operelor lui Bellini. Cît despre „originea” acestor pinze, se știe că Vincenzo Catena lăasă moștenire prietenului său Ant. Marsilio, în 1530 (după Luïtpold Dussler, G. F. Hartlaub, aceste opere ar data din 1490—1495), un *restello de nogara* cu figuri de „miser Zuan Bellino”. Acest *restello* este o etajeră dantelată care se aplica unei oglinzi; se puteau agăța de ea perii, plep-teni, se puteau așeza flacoane. Etajera (urmind a sluji „cultului frumuseții”!) era desori ornată.

Aceste atestări privind originea figurilor sînt contestate. „Placa centrală din salmoasele *Alegorii* care, după toate probabilitățile, împodobeau inițial un mic dulap, este atribuită unui discipol al lui Bellini. A fost poate chiar adăugată ulterior, în timp ce celelalte două constitule, prin calitatea desenului, una dintre creațiile cele mai rafinate în

cadru! operei maestrului" (Vittorio Moschini, *Les Galeries de l'Académie de Venise*, Roma, 1954, pp. 7—8). La baza tabloului se observă inscripția IOANNES BELLINUS. Despre alegorie ca „instrument de lucru", cf. André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Geneva, 1954, p. 144 urm. După Edgar de Bruyne (*L'esthétique du moyen âge*, Louvain, 1957, p. 97), „valoarea alegorică este o proprietate transcendentă a frumuseții".

Printre elementele tabloului care demască minciuna (această „povară a păcatului", alt titlu dat operei ar putea fi cel de homosexualitate), o dau în vileag, ca și cum ar ieși din larvă (din ou, din cochilie), observăm bărbatul gol, cu trupul răsucit (opus tipului *prelung* al lui Botticelli din opera citată mai sus).

Interpretările propuse diferă, iar aceste alegorii enigmatice pot fi fără îndoială asemuite cu cosmogonia orfică. „Conti, Gyraldi, Cartari, care sînt în atîtea privințe moștenitorii platonicienilor din Quattrocento, vor stabili pentru uzul poeților și artiștilor repertorii metodice ale zeilor și „dumii simbolice". Către 1480—1490 se manifestă la Florența un interes favorabil unor asemenea speculații și capabil de altminteri a se mulțumi cu puțin: mai mult o nevoie de a recurge la legendele antice decît de a le interpreta definitiv. Miturile lui Saturn, Venus, Hercule sau Orfeu sînt în același timp distractive și grave; putîndu-se plasa în orice registru, ele devin indispensabile imaginației" (André Chastel, *Marsile Ficin, op. cit.*, p. 144).

Din oul cosmic inițial iese „Dătătorul de viață" numit: Phanes (unul dintre înaltele „personaje" ale cosmogoniei orfice), Eros, Priapos, Metis, Protogonos, Monogene, Autogene.

Este universul în indiviziunea sa, teză ce poate fi simbolizată de „omul cu șarpe și cochilie". Dătătorul de viață (a se observa enigma „figurilor") este *disomatos*, cu dublu corp (în ce fel se încolăcește partea inferioară a corpului celui din cochilie? este ea cumva animală? sau el e doar „animal", datorită domiciliului, și *mixt* datorită vieții, *Eros socraticus?*), Hermafrodit, conținînd în sine, de unde straniu habitat, semințele (*spermata*) universului care urmează să emane din el. Această „emanație" („conversație" bizară între om și șarpe) se produce de obicei prin zămislire; uneori este numită și *creație*, după părerea noastră, aici, în acest tablou, a bărbatului, a universului fără femeie. Dacă re-

ținem aspectul „misogin“, ori pe cel al prisosului de virilitate primejdioasă, nelugrădită, în ciuda voalării figurii, ne aflăm aici în fața unei „generări de zei“, bărbat și șarpe, tovarăși, purtători ai *fusului*, și în fața unui univers primordial. Există aici un fel de „vestire“ (obișnuită la Vinci și în riturile tovarășilor de atelier, de drum).

Ceea ce rămâne din Protogonos-Phanes, fără a fi fost divizat, se concentrează ca Soare primordial pe care numai Noaptea (Șarpele) îl putea contempla (cf. Gruppe, *Grīechisch. Mythologie*, pp. 1331—1336, 1543, n. 1, 431. 9).

„Calomnia“ poate fi sfidare (*challenge*), figură pederastică (temă întâlnită, în Bachus, Venera, la Bosch și Leonardo da Vinci). Bărbatul, pederast (comentariile curente, moralizante, vor trece sub tăcere realitatea, faptul exprimat în imagine), sfidează șarpele Evei — îmblinzit? (Altercație mascată: „te provoc să dovedești că această formă de dragoste, cea a Genezei, care a adus nenorocirea bărbatului, ar putea fi singura adevărată“.)

După Alciat (*op. cit.*, p. 15—16); „spunem șarpe șerpuit pe gură“ (calomnia, copil rătăcit, se naște dintr-un șarpe, pe gură). Printre personajele „zămislite de demoni sau spirite, incubi ori sucubi, cu înfățișare de șerpi“: Alexandru, Scipio ... „Or, unii șerpi (precum Amphisbenul) își scot ouăle ori șerpișorii prin cap“. — Dincolo de aparențe, masca dispare (p. 191).

Cochilia spiralată poate fi o imagine a șarpelui lui Serapis, încolăcit în triunghi, vertical, cu virful în jos, melc-turn, sfredel; aici *fus*, fuislax, cuirasă a trupului și protecție, emblema, însă nu a castității. Cît despre șarpe, cunoaștem funcția lui oraculară (în Egipt, zeițele Nekhabit și Uadjet), caracterul lui de „demon malefic“ (despre șerpi ca aducători de rele, cf. Ovidiu, *Met.* VII, 353—355). Șarpele știe să vadă (*ophis* vine de la *ox*, a vedea); numele de *ophis* și de dragon înseamnă viziune. Nu este el cel care poruncește și omul păcătuiește? Șarpele sfătuitor, interlocutor redutabil, cu privire pătrunzătoare, semn falic, pecete a inversiunii în raport cu „interlocutorul“: sensurile se amestecă într-o asemenea măsură, încît aceste alegorii sînt considerate „labirinturi“. Tema „lăcașului“ se cere precizată în cadrul acestei imagini: *animalul*, omul în cochilie. Gemele antice, glipticele furnizează Evului Mediu un mare număr de motive grotesti. Cai, țapi, cerbi, iepuri apar din cochilia spiralată (sus, în stînga; mișcare reluată de șarpe, în prim

plan, „reptarea“ bărbatului încolăcit înăuntru), diferită însă de cea a melcului. Cochilia seamănă aici cu un murex fără spini și cu un „aghiasmatar“: bizar depozitar ori sediu al „locuitorului“ „à rebours“, gol.

Botticelli a reconstituit una dintre operele lui Apelles: *Calomnia* (Lucian, *De calomnie*, 5). Compoziția aceasta este menționată de Leonardo da Vinci ca ilustrare a capacității picturii de a egala poezia (cf. André Chastel, *op. cit.*, p. 95, n. 3).

Cu privire la grup (bărbatul e invertit, credem noi — dacă Triumful lui Bacchus devine, pentru pudibonzi și pentru exegeza moralizantă, Alegoria muncii, această *Calomnie* ar putea fi, ca și *Bacchus* de Leonardo, aflat sub semnul ancoliei (căldărușei), un triumf prin înfășurare, plin de duplicații, al bărbatului *fără Eva*), să reținem cel puțin aspectul: „tablou cu bărbați“ și cochilie, feminoidă, cu spire labirintice, care prezervă — loc ales, cuib (cf. Georges Blin); în grupul: bărbat, cochilie, șarpe, se observă: spirele, semn labirintic, torsione, lăcaș ales, impus, neobișnuit; reptare: brațe, umeri, șarpe (spre cap); un fel de unduire, principiu al fascinației; diversitatea mișcărilor și antagonismul între spire și părțile înfășurate, coborîrea oblică a trupului de bărbat, poziția verticală ori ușor aplecată a susținătorilor, orizontalitatea cochiliei-hamac, revărsindu-și conținutul sau înclinînd ființa prinsă înăuntru (semn al „amorului interzis“?) spre șarpele ispititor sau clarvăzător, „omniscient“. Reptarea este insidioasă; „arabescul“ formelor, dispunerea undelor determină diversitatea. Sugestia, enigma sînt cheile expresiei, care nu poate fi spusă (ținînd seama de una dintre teme). Exemplu de calomnie insidioasă, *tema* fiind tratată parcă pe dos și sub pretextul unei demascări morale disimulate. Pictura își vede de treabă și profită de meteahna comentatorilor profesioniști ce aveau să atace viciul practicat de creatorul de imagini care va ști ori a știut să-i amăgească. Se omite faptul că pictorul putea fi pe atunci ori pe vremea lui Hieronymus Bosch, încă aproplată, „Evreu“, gnostic, alchimist, cabalist, „mag“, pitagorician, orfic, platonician, „socratic“, pederast, invertit — calități sau defecte primejdioase prin marele lor număr (Nebunul se abate de la obișnuit, ca și minutorul enigmelor din vremea Renașterii). De unde *calitatea* picturii de pe atunci și multivalența sensurilor ei.

Sînt cunoscute resursele tabloului ideal în epoca lui Bellini sau a discipolilor săi: ornamentele „vorbesc”; figurile, care reprezintă modalitățile ale sentimentului, se înlanțuie. Aici, acuitatea fascinantă antrenează privirea spectatorului, „sufletul”, într-o stare vecină cu visul.

141. GIOVANNI BELLINI: *Triumful lui Bachus*, (*Il Trionfo di Bacco*) (Veneția, Accademia), numit *Bachus și Marie* de către Gino Fogolari (*op. cit.*, comentarii, 13), *Alegorie* de Vittorio Moschini (*op. cit.*, p. 20), *Alegoria muncii* de Luisa Vertova (*op. cit.*, nr. 34, lista ilustrațiilor), *Tugend und Laster* sau *Symbole der Tugend und des Lasters* de către Luitpold Dussler (*op. cit.*, p. 93, nr. 77).

Virtute (Bachus sau copiii?) și vicii (care anume?); copiii goi trăgînd carul lui Bachus; actul figurat de car (p. 189). Pe car, un motiv floral (distinct de ancolia din *Bachus* de Leonardo da Vinci): albăstriță, Centaurea, Bachus, gras, cu sinii dezvoltăți, ca și bărbatul de lângă el, incapabil să meargă singur (?), femelă, androgin (?), oferă o ciudată farfurie cu fructe (din ce anotimp?) ce nu par a fi pe placul războinicului Marte, viril, trist. (Impresia de tristețe, de gravitate neliniștitoare, prevalează în aceste imagini în care Amor, *Venere*, are chip de bărbat).

Înfățișarea lui Bachus, personaj gras, cu sinii dezvoltăți, surprinde prin contrast cu aceea a lui Marte, slab, zvelt, și a copiilor: trei tipuri de nuduri, în aparență clasice, de o mare senzualitate, dar de fiecare dată „diferită” ori neavînd același obiect. Datorită unor convenții, ne-ar veni greu să ne mărturisim impresia încercată în fața acestei puze enigmatice și *stranii* (complicitatea trebuie observată).

În această suită de alegorii putem vedea fără echivoc o imagine a lui *Eros socraticus*, poate opusă doctrinelor „academiei” platoniciene sau relațiilor obișnuite. Oricum, personajele nu sînt în nici un fel mascate. În *tradiția lui Bachus „androgin”*, iată zeul bine făcut, pe care — spune Vasari — Michelangelo voia să-l înfățișeze printr-o „miraculoasă combinație a elementelor corpului, dîndu-le zveltetea adolescentului și rotunjimea formelor feminine” (ed. Milaneli, VII, p. 150). Un detaliu feminizează (toate caracteristicile „feminității masculine” sînt reunite în această imagine: profil, sinii, pîtec, mîini — imagine ce vădește o anume feminitate: cea dolofană): ghirlanda. În *Bachus* de la Uffizi, de Caravaggio, frunzele și fructele „se repetă în ghirlanda care împodobește capul zeului” (Berenson, *Le*

Caravage, 1959, p. 11). În ce privește tipul androgin, specific unor reprezentări ale lui Bachus (care pot fi comparate: aparținând lui da Vinci, Caravaggio sau Michelangelo) și ale lui Ioan Botezătorul, el a fost remarcat de către Marangoni și André Berne-Joffroy (*Le dossier Caravage*, 1959, p. 149 urm.).

Bachus și Marte devin astfel personaje din *Eros socraticus* (de unde *vis-d-vis*-ul neliniștitor, relațiile echivoce în acest bizar triumghi: Bachus-Marte-putto), adepți ai amorului „grec”. — Nu e atât de ușoară pe cât am vrea „separarea netă a afecțiunii «socratice»”, recomandată și legitimată de Ficino, de un viciu denunțat adesea de către predicatorii florentini din Quattrocento (André Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 290). „Problema poate fi pusă pentru Botticelli, Leonardo și Michelangelo” (*id.*). Se știe că opera lui Leonardo sugerează „pasiunea pentru androgin” (p. 291); aici figurile triste ori enigmatice par neliniștitoare. „Vedem un Bachus la fel de corpolent ca Antinous, însă blind, lesne de distrat, amator de petrecere. Nu vă încredeți totuși: ați putea să nu fiți tovarăși de joc, ci doar o jucărie în mina lui. Ambiguu, el meditează” (Berenson, op. cit., p. 12).

Se observă în tablou triangulații ciudate: a) în reprezentarea lui Bachus: sini-sex; mina dreaptă — „albăstriță” — cupă (sexul este în interiorul triunghiului); b) în imaginea lui Marte și a *amorașilor*: lance-frîghie, triunghiul acesta nefiind închis (doar cupa este aproape integral cuprinsă în triunghi; Bachus rămîne în afară). Există aici un fel de mișcare dublă care, în ambele cazuri, nu e definită: carul își urmează cursa spre dreapta; spre stînga e deschiderea: asupra lui Bachus ori a evicțiunii, a ieșirii sale din grupul „viril”.

„Războinicul”, cu pavăză și falduri, este aici un personaj neliniștitor, ambiguu, din pricina aceluia putto, care prelungește, într-o altă mișcare, piciorul stîng al „călăuzei”, protejînd carul, înarmat, apărut (pavăza e îndreptată spre peisaj, spre lume); mina puternică, „fermă”, opusă minii molatice a lui Bachus, ține o lance subțire, o prelungă unealtă ușoară, dar eficientă.

Marte și violențele sale, figura aceasta, înfățișată singură sau în grup (cu Bachus, *amores*) creează o nouă filosofie a dragostei. O neliniștitoare *psihomahie*, dacă rămînem la teza luptei împotriva vicliilor. În orice caz se impune în-

trebarea; cine reprezintă virtutea în această imagine: triada copiilor? Nu cumva virtutea e Bachus, femeia ori feminoid în stăpânirea lui Marte? Arătându-l /*rucele*, care ademenesc, el își justifică drumul, mersul, urmărirea. Mișcarea continuă face din acest tablou o enigmă în acțiune. Cu atât mai mult cu cât nu este sigură nici „identitatea” războinicului: *Phoebus* (strălucitorul Apollo, zeul călătorilor, conducând carul soarelui — el umple de viață, prilește și usucă totul; pentru Marsilio Ficino, Bachus și Phoebus sînt frați indivizibili, „una și aceeași ființă”)? *Amor socratic* (pentru florentinul Socrate este un bărbat slab și uscat, cu o „natură melancolică”; imaginea dragostei ar fi aici o replică la Triumful lui Amor)? Boetos (Boëtès, strania figură din Mss. din Leyda — Cod. Voss. Lat.. 79, fol. 6 v./7 — unde mișcarea este identică, umărul drept dezgolit, același braț înarmat, mina stîngă ținînd „scutul”)? Analogia între cele două figuri e izbîtoare; ea ar implica un substrat gnostic, o neobișnuită dezbatere între Beoția și Arcadia.

Bachus oferă trei daruri întru păstrarea tinereții: Parnasul, vinul, seninătatea („dăruită pe veci”, după Marsilio Ficino). Ne amintim de un proverb al lui Terențiu (*Eunuchus*, 732): „Fără Ceres și Bachus, lui Venus îi e frig”. În această „poveste a lui Bachus”, ca și în figurile ce l-au urmat, predomină copiii goi. Putem vedea în acești *amorini* (echivalentul termenului francez *amouret* este în italiană *amorello* sau *pulito*) o transpoziție a temei „dionisiace”, fără a putea descoperi motivele și scopul cortegiului, sensul transpunerii în imagine (a enigmei ori alegoriei, prin personaje și atribute) în măsura în care „subiectul” este „interzis”. Nu se știe dacă cenzura întărește sau stimulează „misterul expresiei”, dar orice libertate este îngăduită în nud (cele ale copiilor, masculine sau feminine), în și prin straniețatea trupurilor, flexiunilor, gesturilor și chipurilor. Nudurile de copii grăsuți (Lucca della Robbia, „Cantorla”), de amorași (Școala de la Fontainebleau, *Marte și Venus*), sînt frecvente. După W. v. Bode, le-ar fi inventat Donatello.

În aceeași operă, copiii nu exprimă prospețimea, ci un fel de frumusețe durdulle și mușchiuloasă, gata formată; ei au o misiune, o funcție alături de cele două personaje mari de lîngă car (raporturile de scară constituie o enigmă în plus; Bellini excelează în aceste jocuri opozitive: virful „săgeții”, al lăncii, și frîghia; mina lui Bachus și „albăstrița”, mina lui „Marte” și tija „lăncii”; arcure: ale scutului, ale „manti-

ei" — o opoziție identică întâlnim în *Venere*). *Pulio* este enigmă, figură în care se amestecă trăsăturile copilului (bizară predilecție, la Bellini, vizibilă în aceste imagini, precum și în cele ale Fecloarel), ingerului, ale lui Cupidon antic, care introduce un element ludic. Copiii par a trage frînghia în joacă, dar și în urma unei porunci — nu se cunoaște celălalt volec al tabloului unde ar fi sugerate, figurate, ținta, sosirea. Funia este ridicată ori devalată, plezișă; subțirimea ei n-ar indica „ponderea atelajului”, ci poate mai degrabă un *joc de-a trasul corzii*, o fantezie neliniștită.

Ideea de *luptă* prevalează astfel în acest grup al lui Eros și Anteros, ilustrând „victoria virtuții” care va cunoaște în secolul XVI un mare succes în embleme (cf. E. Panofsky, *Der gefesselte Eros*, Oud Holland, L (1933), 193 urm.). Sensul rămâne însă secret în cazul în care nu se evocă tradiția orfică: Bachus este zeul celor patru elemente ale Naturii, al propagării, zeul ascuns, *deus absconditus*. Ar fi aici un fel de imagine mesianică a Greciei, a iubirii „grecești”. Or, preceptele sînt legate de ideea reabilitării prin inițiere. Bachus este zeul generării și regenerării; una dintre *furii* (ar exista patru grade de răpire a sufletului prin furie) este *misterială*. Zeul care îi corespunde este Bachus. Și „furiosul”, scrie André Chastel referitor la Giordano Bruno (*Le Monde*, 21 august, 1954), „este [...] sufletul, în resortul său esențial, care te scoate din tine însuși aruncîndu-te într-o agitație asemănătoare nebuniei; iar această furie este «eroică» (...) ea îl duce pe om la un comportament primejdios”.

142. GIOVANNI BELLINI: *Triumful lui Amor*, *Il Trionfo di Venere* (Veneția, Accademia).

Barca lui Amor; cortegiul Afroditei, „spuma cea albă” „poznele”.

Au fost propuse mai multe titluri pentru acest tablou: *Fortuna* (?), de către Giulio Lorenzetti (Veneția, 1956, p. 655), *Barke des Glückes* (Luitpold Dussler, *op. cit.*, n. 79), *Nestatormica Fortuna* (Gino Fogolari, *op. cit.*), *Alegoria dragostei* (Luiza Vertova, *op. cit.*, nr. 35, care nu menține cuvîntul vechi, *venere*), *Nestatormiola* (Giuseppe Fiocco, G. B., 1960).

Potrivit Dicționarului Iconologic (M.D.P., Paris, 1756, p. 14), Amor este „fiul lui Marte și al lui Venus”, „zeul care l-a învins pe Marte și Hercule” (p. 17). Aici, poziția brațului drept, îndreptat spre sferă, acoperă pieptul. Doar mina e feminină, ca și pleptănătura, dar aceasta poate fi postîșe (perucă numită *galerus* și joc de cuvînte: *Galles*, 314

slujitorii Cybele), ori masculină, dar foarte buclată, artificial „frizată”. (În această ipoteză ne-am găsi în fața unui exemplu de travesti. Despre „preoții” îmbrăcați femeiește, cf. Frazer, *Atys et Osiris*, 1926, p. 223 urm.).

Se știe că în latină *veneror* derivă din *venus*: bucurie, grație. În latina veche exista un *venero* activ. — Venus este zeița dragostei. *Venus, veneris*: frumusețe, farmec, nume al zeiței. (Romanii au tradus Afrodita prin Venus.) De unde, neîndoielnic, diferitele sensuri și noțiuni atribuite dragostei. — Despre evoluția termenului de „lubire platonice”, cf. E. F. Meylan, *Humanisme et Renaissance*, V (1938) 418—442. Despre doctrina iubirii, constituind punctul central al filosofiei Renașterii, cf. E. Cassirer, *Individuum und Kosmos* (cap. IV) și *The Renaissance philosophy of man*, Chicago, 1948. Acest tablou ar putea fi un nou capitol în istoria amorului nevenusian.

Printre elementele figurii centrale, *Venere*, înclinată spre stînga (astfel tabloul este în întregime orientat către dreapta și continuă, spre partea anterioară a bărcii, ca și „carul lui Bachus”): veșmînt ambiguu, corsaj unduitor a căruia rotunjime, în preafma umărului (masculin?), corespunde celei a sferei. (Mișcare identică, complementară, între „mantia” lui Marte și scutul oval.) Amor în veșmîntul său amplu, de o stranie opacitate (faldurile formate sub cingătoare, la nivelul sexului și al minii copilului): *palla?*, atribuit de către Valerius Flaccus nimfelor ce-o însoțesc pe Diana; ori veșmîntul zeițelor, strîns la cingătoare. Despre Bachus (sau *Venera* „masculină”) în costum femeiesc, cf. Sidonius Apollinarius (*Carm.* XXII, 31).

Amor, *Venere*, Bachus, Venus: ceea ce împacă tot ce Saturn desparte, Sufletul și Universul — de unde globul și susținătorul său, înaripat (ghicim avîntul aripii către umărul drept al copilului gol care proptește sau echilibrează sfera ce are mai multe puncte de sprijin: mina *Venerei* și a copilului, genunchiul stîng, ridicat, al lui Amor). Puterea purificatoare a dragostei (se simte în acest tablou o atmosferă de calm, deși neliniștit, care lipsește în Bachus) inspiră idealul de *Humanitas*; *Venus id est Humanitas* (cf. E. H. Gombrich, *Botticelli's mythologies*, p. 15).

Triumful lui Venus, al plăcerilor dragostei, *res veneriae*, ne reamintește că „zeița” frumuseții, alături de o mare ambiguitate, este mama lui Cupidon și a „amorașilor”.

Cît despre Afrodita, se știe că legenda sa a fost comparată cu mitul unui ou căzut în Eufrat și clocit de un porumbel; așa s-ar fi născut o „frumoasă divinitate”. Coaja oului s-ar fi preschimbat în scoică, iar zeița fecundității plutește poate către insula ei. Motivul *carului-barcă* ne-ar îndreptăți să vorbim despre cortegiul, triumful Cybelei (Rhea), Marea Mamă a zellor, însoțită de slujitorii săi. În tradiția Triumfului lui Venus ori al lui Amor, Carul (Lunii și Soarelui — vom întâlni mai departe alte motive de comparație, ori analoage), *Tensa*, transportînd imaginile zellor, plimbîndu-l, este vehicolul cel mai bun. Știm că, în imagistica Triumfurilor, lumea este reprezentată printr-un car, și, în cadrul „navigației” (lui Amor, Venus, Cybela, Tyche și Fortuna), printr-o sferă. Instrument al migrațiilor simbolice, al transhumanței unui zeu, solar sau nu, carul-barcă este vehicul, nacelă aurită a Cybelei (*lavatio*, îmbălarea sacră a micilor nuduri, la marginea bărcii).

Nuditatea rituală (*pais*, copil al lui Hermes; *putti*, Bellini; clorchini de ingerași, Amorași, elemente ale cortegiului, ale Triumfului, ale procesiunii sau ale navigației) ar contrasta cu veșmintul bizar al Venerii, opac și bufant, în formă de *pedum* (regenerare a virstei), în partea arcuită și rotunjită dinspre umăr, cu panglica unduitoare (faldurile umflate de vînt în călătoria pe valurile carenate).

Patru elemente distincte: barca, nudurile, Venere, sfera Barca Fericirii, navă, vas, receptacul, cochilie, car al lui Venus, a cărui structură sau armatură imaginativă o descoperim, în jurul lui Amor: decor (fantastic, rafinat; Ciprul, insula lui Venus?), Amor (prezență, apariție „feminină”), procesiune (sărbătoare sau barcă). În raport cu figura centrală, care guvernează Triumful, barca în care este „ea” așezată reprezintă desigur receptacolul (pasiunilor și viciilor!), iar sfera, un vas purificator. Această barcă a dragostei echivalează cu celebrarea unei puteri.

Cît despre *sferă*, ori despre relațiile personajelor cu obiectul, cite enigme, cite raporturi neclare! Știm că bula de cristal (Titian, *Alegorie*, Luvru) este instrumentul cristalomanciei, al divinației cu ajutorul unei oglinzi. Există aici un complex bizar, folosit de pictorii de enigme și alegorii: oglindă-bulă-sferă, aceasta din urmă înlocuind *roata*, dacă Venus este și Tyche-Fortuna. După Pausanias (IV, 30), la Elis (temă reluată de Flaubert, Mss. B.N., N.A.F. 23671, în *Episode des dieux*) era invocată Tyche sau Fortuna, hazard- 316

dul divinizat, personificat de o divinitate feminină. Printre attribute (cf. F. Allègre, *Tyché*, 1889, p. 227), sfera sau globul sînt și embleme analoage roatei, și, „precum roata, par de origine romană, deși simbolul acesta exista și în Grecia” (F. Allègre, *op. cit.*). Sfera este un simbol cosmic: al universalității; globul, lumea peste care domnește „ea”, această figură meditativă. Mîinile așezate pe glob, cea a lui Venere-Tyche și cea a micului Eros, în dreapta, ar simboliza captare și prehensiune, supunere, sprijin, protecție. Are loc încercarea sferel. Iată o paralelă cu Grațiile (Bote, *Gronecken der Sassen*, 1492): mina stîngă a lui Venus ține globul (aici, înconjură umerii unui copil); carul, nu barca, este tras de două lebede (aici, în partea din față a bărcii se află doi copii), precedate de doi porumbei. Observăm un atelaș identic în *Triumful lui Venus*, la Ferrara (Palazzo Schifanoia), dar „misterul atelașului” se menține, la Bellini, ca și cel al însoțirii și al unei serii de relații, surprinse sau evocate mai sus, cu prilejul analizării *Fortunei (Nemesis)*, Venus-Fortuna-Adevăr-Verum. Purtarea sferei (cf. Mantegna, *Taroccht*, A, 49) se asociază cu o figură numită *Primo* (Primum) *Mobile*. (Cf. *Die Taroccht. Zwei italienische Kupferstichfolgen aus dem XV. Jahrh.*, Berlin, Graphische Gesellschaft, 1910, Introd. de P. Hristeller.) Se observă în imagine, la dreapta sferei, un turn (lat. *specula*: turn de observație), care plasează poate sfera sub semnul oglinzii (*speculum*) și al unui procedeu divinatoriu, de observație: de „navigație”. Numeroase imagini (picturi din Pompei) asociază tema bărcii, a malului și a munților, cu golurile și turnul.

Copiii goi: grupați doi câte doi; Eros se întoarce către Afrodita (pe un vas din Cumae); Afrodita, așezată pe un tron (altă „ambiguitate” sau plus-valoarea bărcii) este îmbrățișată de Eros (un copil gol susține sfera); Eros cu aripi lungi se sprijină pe genunchi (înclinîndu-se spre poala ei) și sărutînd-o.

În cortegiul lui Venus, în suita ei (datorită lui Asclepios, vindecătorul, Venus este benefică) se observă: Eros (copilul care susține, în parte, globul), Peitho, Persuasiunea, Hygia, Sănătatea (cel doi copii goi din apă, dintre care unul este fată?). Cele două nuduri din dreapta: purtătorii sferei („vas”) și flautistul, *spondaules*, ar putea fi, ca în *Bachus*, ca în *Soarelui*. (Barca fiind asimilată unui car solar, al lui *Sol*, *Virgo* sau *Venere* — Femela lese din Val; datorită spiritelor vitale,

care sălăşluiesc în Val, în Vale, de unde s-a născut lumea, este întreţinută viaţa, este nutrit suflul — lui Acteon, *rubens*, în fruntea carului, bărcii, în porţiunea nefigurată.) Printre copii (cel mai apropiat de personajul central?), se ştie că Mutunus Tutunus este destinat oficeriei sexuale, înainte de a-i ceda locul lui Priap. Aici, *Eros socraticus*, ca şi în imaginea lui Bachus şi Marte, ar folosi datele, simbolurile alchimice şi dionisiace. Amoraşul zvăpăiat, ingeraş durduliu, are deci o funcţie definită. El va deveni însoţitorul *cuplului*, neprecizat aici, datorită lipsei voleului din dreapta, unde ne putem imagina, sus, *rubens*-ul şi *splendens*-ul. Fapt care permite unele „decriptări“.

Sferă: *prima materia*; Venere: Soare al filosofilor şi copii ținut la piept, la sân; *splendens*, splendeo: strălucitor; splendoare: mare izbucnire de lumină, „focul luminos“, fortuna; *splendor*: strălucire, lucire, glorie, Fortuna; *Splendor Solis* (cf. Salomon Trismosin, British Museum, Mss. 1582); *Acteon rubens*: *rebis*: Hermafrodit şi „arbore solar“ (Marele Elixir). Ținta lucrării e obținerea Pietrei roșii. Hermafroditul: sulful și mercurul după conjuncție. Potrivit tabelului celor patru elemente (*Tetrasomia*) și direcției spre dreapta (piezișă, pe materia primă, lumina solară): a) condensare, rarefiere (mișcări în sfert de cerc, „reciproce“); b) Aer (în linie verticală, Umed Cald).

Soarele (Aur preparat pentru operă; *sulfur*, sulf) fiind pe barcă, la dreapta și legată de „corp“, de „cîrma“ verticală a bărcii, unde se află cei doi copii (flautistul și purtătorul sferei): s-ar situa Luna, Mercurius. Această Alegorie, Triumf al Venerei, devine: *Nunță*, conjuncție Sulf-Mercur.

Într-o asemenea situație, sulful este *Bărbat*. Fapt care nu înlătură enigma lui Mercur. Or, acesta, în „processus“, în cadrul operației, guvernează Roata (Sfera), pe orizontală și în dreapta (în afara Roatei-Sferei). Semnul său, atributul, *telum passionis*, poate fi înrudit cu arma proiectoare, cu razele soarelui, cu săgețile frunte ale fulgerului, cu loviturile soartei. Uneori este suit pe „runden Chaos“, sferic, înaripat. Ghicim analogia și diferențele dintre *rebis* și *runden*.

Unul dintre cei doi copii, micul muzicant, ar putea fi Armonia, știința ritmului, cu toate corespondențele ei, unele senzuale. Instrumentul lui dublu poate fi numit și: *Tibioe pares* (gr. *dzeuge*). O muză ține cele două flaute (se văd cele două muștiuce în gura copilului, deformată parcă de *fluterul dublu*) pe un basorelieu în marmură de la Villa Mattei. Heclra

(sau „Mașteră”) lui Terențiu era însoțită de asemenea flautiști (*tibils paribus*). Îndreptat către privitor e flautul masculin, în axa gurii (celălalt deformează, umflă), ori *aulos andrefos* (pentru Herodot, I, 17). El producea notele grave sau joase (*gravi bombo*) când e vorba de *Tibla dextra*. Celălalt flaut, ridicat, feminin, producea notele înalte sau acute. Sau poate flautele sînt în același ton, dar gestualitatea este bizară.

Lui Venus îi corespunde „Terpsichora” (în Gafurius, *Practica musice*, 1496). Arborele planetelor, Muzelor și modelor, pornește de la Clio, la bază (la Gafurius) și se termină cu *Urania*, corespunzînd cerului înstelat. Se știe că Terpsichora, a treia după Clio, este considerată mama Sirenelor, a lui Linos, cîntăreț ori obiect al unui cîntec vestit; muzician remarcabil, fiu al lui Hermes, ca și *pais*-ul, copilul gol. În „Omul științific” (de Geoffroy Tory, Champfleury, 1529), „Terpsicore” are drept sediu și reședință gura.

Tînărul flautist și amorașul în picioare, ținînd sfera (stînd în picioare în barcă, lingă soclu sau în fața tronului) ar fi: muzică și filosofie, adică puterile care definesc acest univers. Ele aparțin *pastoralei* (*Arcadia* lui Sannazaro a fost publicată în 1504). Iar importanța dată însoțitorilor „zeului Amor” extinde compoziția. Pînă la dimensiunile unei *Arcadii*!

143. GIOVANNI BELLINI: *Alegoria Adevărului*, La Verità (Veneția, Accademia). Numită și: *La Prudenza* (de către Giulio Lorenzetti, Giuseppe Fioco). Alegorie enigmatică: Cybela, Rhea, Agdistis; străbună: tamburină, cîmbal (tuba); chip înspăimîntător: mască, timp, uzură; oglindă: oracolele transmise prin capul lui Orfeu ori în clipa panică a silenului? Iată dragostea, pare a spune Adevărul, Prudența, copilului cu tamburină care nu se uită la imaginea din oglindă. Semnificația e fără îndoială mai complexă și trebuie reluată în ordinea elementelor. În această imagine de o mare exactitate toate detaliile pot fi numite, însă „reportul” lor ar depăși limitele nomenclaturii. Adevărul, cu o arhitectură masivă, contrastează cu siluetele mlădioase (ale lui Botticelli; cf. K. Clark, *The nude*, Londra, 1956, p. 102 urm.). „Idealul definit la Veneția nu mai este cel al adolescenței ori al fecloarei, ci al unei femei împlinite” (André Chastel, *op. cit.*, p. 297; cf. Rodocanachi, *Le concept de la beauté en Italie du XII^e au XVI^e siècle*, 1905). Acest Adevăr nud este un grup care amalgamează vechea triadă, din care

nu lipsește dragostea senzuală și, poate, „astrologică”, „greacă”: Lună-Soare-Venus. Se știe că triadele se mențin în teologia „oracolelor caldeice” și în sistemul lui Bardesanes din Edessa (Bousset, *Hauptprobleme der Gnosis*, 1907, p. 71). Aici, tripla divizare a lumii și a corpului se aseamănă desigur cu „mesianismul” grec, cu practicile care par a nu exclude copilul, *pais*-ul. Prin *Aion* ar exista aici un fel de reprezentare a timpului, în magie. Această dezlănțuire a fantasmelor „miniaturizate”, studiate de P. M. Schuhl (*Le merveilleux, la pensée et l'action*, 1952, p. 68), ajunge — prin trilogie: „imagi teribilă” (în oglindă), Adevăr, copil gol — la o personificare a timpului. Cei vechi asociau *Aion*-ul, noțiunea lor despre durată, obiect al renașterilor periodice, cu cea care desemna tinerețea și copilăria. *Aion*, spunea Heraclit, este un copil (*pais*) care se distrează; „un copil care ne este rege”.

144. *Cap de bărbat* (Florența, Institutul internațional de studii etrusce și italiene, Muzeul arheologic; Expoziția de la Zürich, 1955, Kunst und Leben der Etrusker cat. nr. 108). Cap de războinic. Surisul „de uitare a lumii” (cf. André Malraux, *La création artistique, Psychologie de l'art*, II, p. 37). Zona de dincolo de acțiune.

Desen 51 (p. 207). ALFRED JARRY: *Adevăratul portret al domnului Ubu* (desen din mss. „Ubu Roi”). Se cunoaște o gravură în lemn, originalul „Adevăratul portret” (nr. 217 și 220, catalogul Expoziției Jarry, Gal. Loize, „18 palotin-8 gidouille 80”) — gravura fiind inserată în exemplarul lui Laurent-Tailhade. — Data apariției: 1896 (*Le Livre d'Art*, nr. 2, 25 aprilie și 25 mai).

145. GEORGES MÉLIÈS: *Diligența diabolică* (în *Les Quat' Cents Farces du Diable*, 1906, film, 35 tablouri, 444 metri, colorat). Star Film va realiza aproximativ 4000 de subiecte. Printre primele, în 1896: Jucători de cărți, Un diavol împielit, Dansul șerpilor, Castelul diavolului — întregul arsenal al fantasticului, într-unul din momentele mari ale imaginii, reinventată de Méliès, între ilustrația „romantică”, devenită decadentă, și filmul mut. Pe o „foale de hirtie cu en-tête”, Méliès scrie: „Specialist în iluzii, trucuri, feerii, apoteoze, scene artistice, scene fantastice, subiecte comice, scene de război, actualități, fantezii...” (Maurice Bessy și Lo Duca, *G. M.*, p. 95). Diligența va deveni „trăsura astrală”; calul, gloabă, cu pînțece-armonică, bate

aerul cu copltele. O mașinărie conduce atelaajul, tras de jos (trolle, sub platou), și de sus; cinci oameni conduc calul-marionetă. Cu privire la „Călătoria în lună” (1902), Méliès scrie (*op. cit.*, p. 80): aceasta operă „a fost cea dintâi mare piesă fericită cinematografică; ea a determinat, în chip definitiv, intrarea cinematografului în domeniul teatral și spectacular (...) A fost primul mare film de imaginație și de compoziție (...) A fost cu adevărat filmul internațional prin excelență.”

146. VICTOR HUGO: *Castel* (datat 7 august, Jos, dreapta). Construcție masivă, cu echilibru nesigur. „Romantismul burgurilor la apogeu”, într-un stil inspirat.

147. VICTOR HUGO: *Burg și cruce*, 1850 (cu dedicația: „lui Paul Meurice”). Reflex și știință a „miraajului” prin dedublare. În imagistică, fantasticul se epuizează prin saturație și „aglutinare” de teme. Trucurile și adaosurile vor prevala în raport cu compoziția.

148. ODILON REDON: *Christos la Sacré-Coeur*, pastel (Luvru; o variantă la Rijksmuseum Kröller-Müller, nr. 658; a se compara cu *Rugăciunea*, Muzeul din Bordeaux). Despre pastelurile din 1895, cf. Roseline Bacou (*O. R.*, 1956, I, p. 127, și n. 1). Nici o descriere nu a fost propusă, afară de cea a comentatorilor „spiritualiști”. Pastelurile din această epocă marchează într-adevăr o cotitură: spre pictură. E sfârșitul perioadei „alb-negru”-lui vizionar, a „Negrurilor”. Bun-rămasul pe care Redon îl spune „Negrurilor” ar fi dezvăluit de o scrisoare din 28 aprilie 1896, adresată lui A. Bonger (*R. Bacou, op. cit.*, p. 129). Redon privise cu puțin timp înainte „un număr considerabil de desene (...)”. Existau unele piese pe care le-am găsit bune, altele au părut foarte incomplete privirii mele noi, dar trebuie să mărturisesc că în toate am pus ceva din mine însumi, ceva imperfect sau, în orice caz, susceptibil de a-mi trezi dorința reluării, în vederea desăvârșirii formelor. Totuși un fragment din lucrare mă justifică pentru faptul de a o fi dat. Într-un cuvânt, artă sugestivă, asta este.”

149. GEORGES MÉLIÈS: *Urlașul* (mașinărie concepută de Méliès pentru a pune în mișcare urlașul din „Cucerirea Polului”. Cf. Maurice Bessy și Lo Duca, *op. cit.*, p. 60; film din 1912, p. 76). „Folosind cunoștințele mele
321 speciale despre iluzie, pe care mi le dăduseră cei douăzeci

și cinci de ani de practică la teatrul Robert-Houdin, am introdus în cinema trucurile mecanice, optice ori pe cele de prestidigitatie (...) Trucul, aplicat cu inteligență, îți îngăduie să realizezi supranaturalul, imaginarul, chiar și imposibilul" (G. Mèllès, *Les vues cinématographiques*, în *La Rev. du Cinéma*, Paris, 15 oct. 1929).

150. PABLO PICASSO: *Cap compus* (Gal. Louise Leiris). Printre „capetele compuse” ori compozite se înscriu: *Domnișoara Léonie*, 1910; *Bust de femele așezată pe scaun*, 1939 (în Raymond Cogniat, P., *Figures*, 1959, p. 27, 44). *Corridu* (Boisgeloup, 1934; Expoziția Muzeului de arte decorative, 1955, nr. 75) ar aparține unui stil înrudit, prin folosirea liniei duble și a triangulațiilor. În istoria capetelor compuse, deformate, hibride, *Domnișoarele din Avignon* ocupă un loc deosebit. Trebuie să amintim că, în acest caz, Picasso „a negat totdeauna că s-ar fi inspirat din arta neagră pe care, spune el, a descoperit-o la Muzeul etnografic după ce isprăvisse *Domnișoarele din Avignon*” (*De Picasso au Surréalisme*, ed. A. Skira, 1950, p. 42, comentariu de Maurice Raynal despre „Dansatoarea neagră”, 1907). Într-adevăr, arta iberică veche, sculptura, l-a impresionat puternic pe Picasso în timpul șederii sale la Gosol (vara anului 1906). Către 1904, după pinzele „albastre”, apar „saltimbanci” (perioada numită „roz”). În 1906—1907, descoperirea sau redescoperirea, glorificată adesea, a artelor etruscă, iberică (sculptura romană), „neagră”, răstoarnă datele intrate în obișnuit, modul de a vedea și de a crea, modalitățile de creație. Odată cu *Domnișoarele din Avignon* („casă” din Barcelona, numită de Picasso: Bordelul din Avignon), pictorul devine „inventatorul unei estetici străine oricărui regim plastic anterior” (Christian Zervos, *Catalogue de l'Exposition au Palais des Papes*, Avignon, 1947, p. 40).

151. MAX ERNST: *Fosile* (în *Histoire naturelle*, ed. J. Bucher, 1926). S-a elogiât pe bună dreptate „inventarea frotajului” (1925/1926), nu însă fără a-l da uitării pe Edvard Munch, *Seară (Melancolie)*, 1891—1896 (din perioada *Melancoliet*; *Corabia galbenă*; *Gelozie* — cf. Otto Benesch, *E.M.*, 1960, pl. 14), care utilizează în gravura în lemn pe hirtle nervurile lemnului. La Max Ernst, evoluția e alta; istoria procesului creator ține de fascinația exercitată asupra-i de observația îndelungată a pieșelor din care e alcătuită dușumeaua. Ajungerea la „frotaj” înseamnă acțiune, nu

copiere. Artistul intervine asupra elementelor de fond obținute parțial prin acest procedeu. Aici, linile, densitatea materiei au un aspect mineral care sugerează „fosilizarea” unui regn necunoscut până atunci. Despre Max Ernst, cf. Patrick Waldberg, *M.E.*, 1958; despre frotaje și *l'Histoire naturelle*, cf. pp. 163, 218, 244, 378, 382. Max Ernst a relatat experiența de la sfârșitul verii anului 1925 (cf. P. Waldberg, *op. cit.*, pp. 211—212). „Am fost izbit de obsesia pe care-o exercita asupra privirii mele iritate podeaua căreia mii de spălări îi accentuaseră fisurile. Mă hotărîi atunci să cercetez simbolismul acestei obsesii”. Apoi, Max Ernst a știut să adapteze „frotajul la mijloacele tehnice ale picturii”. Reintroducerea imaginii, care rămîne a fi definită, a straniului ori a hibridului, în pictura și sculptura contemporană, rezultă dintr-o serie de experiențe și dintr-un ansamblu de tehnici amestecate, pînă atunci eterogene. Criza „romantică” este încheiată; hibridul devine unul dintre semnele, una dintre pecetele *flinșel-operei*.

152. JEAN DUBUFFET: *Femele cu cămașă* (desene înrudite sau datînd din aceeași perioadă: *Plajă la Cassis*, iunie 1944, Catalogul Expoziției Muzeului de arte decorative, Paris, 1960, pl. 108, p. 350; n. 223, p. 239; *Zid cu pete rotunde, trecător și căfel*, martie 45, *op. cit.*, pl. 110, p. 352, n. 228, p. 240). Desenul zgîrnat e altă tehnică, la fel de hotărîtoare ca și frotajul, îndeosebi în litografie (ilustrații la Francis Ponge, *Matière et Mémoire ou Les litographes à l'école*, Mourirot, 1945), corespunzînd perioadei graffiti-urilor (44/45) și Plajelor din Cassis. Una dintre ele este reprodusă în catalogul expoziției de la René Drouin (1944); cu această ocazie, Jean Paulhan scrie (*op. cit.*): „pentru noi, care îi vedem, acești omuleți și aceste bordeie pun probleme atît de grave, încît se cuvine să facem aici nițică istorie socială”. În chip îndeajuns de ciudat, atît exegeții — se cunosc scrierile lui Georges Limbour, totdeauna în miezul creației pe care o apreciază —, cît și artistul, nu mai insistă, fapt regretabil, asupra importanței considerabile, după opinia noastră, a perioadei 1944—1946, perioadă de apogeu, una dintre marile etape. Daniel Cordier scrie (*Les Dessins de J. D.*, 1960, p. 15) — ilustrația acestei pagini, *Trei personaje și un cocozel*, 1946, are un alt stil, un mod de expresie diferit de creațiile în graffiti — : „Acele graffiti sînt mărturiile pictorului despre împrejurimile pe care le cutreieră cînd se plimbă prin cartierul său”. Lhomond, Mouffetard,

Maub': graffiti și șotronuri (primăverile, din 1944 și 1945). Frumusețe a liniei și protecție oblică. Dominația „femeilor” ori a plonjorilor-bronze (Cassia). De ce această perioadă (și anterioarele, doar treizeci de pinze, din ianuarie 1943 pînă în ianuarie 1946, la expoziția „Pavillon de Marsan”, 1960; nici un amănunt sau aproape nici unul asupra aceleiași perioade, 1943—1946, în biografie) este atît de „uitată” sau ținută parcă la distanță? Înainte de exacerbarea sau exagerarea „tipului”, iată cel puțin unul dintre martori. „Zău, fiecare dintre noi se-ncurcă la tot pasul” (Jean Paulhan, Catalog René Drouin, *op. cit.*).

153. JOAN MIRÓ: *Tulpina florii roșii crește spre lundă*, 1952. Exemplu de figură „compozită” unde se dezvăluie semnele imageriei: stea, bulă, chip (ochi-nas „falic”), colți și curbe, arcuri (sini). Asocierea semnelor neașteptate (însă repetate) pe o formă identificabilă determină straniețea ori latura satirică, stridentă, de care comentatorii par a face abstracție. Umor „iberic”, negru, incisiv? Miro excelează în asemenea jocuri. (Reprod. în Claude Roy, *Arts fantastiques*, 1960, p. 102.)

154. MARC CHAGALL: *Violonistul*, 1912 (Amsterdam, Stedelijk Museum, nr. 24, cat. Regnault; în: René Huyghe, *L'art et l'âme*, 1960, p. 148, intitulat *Muzicantul*). Inovator și credincios amintirilor sedimentate, Chagall se inspiră din simbolismul icoanelor, misticismul iudaic, impresiile din tinerețe. (Cf. Jacques Lassaigue, *M. C.*, 1957). Esența straniului ar constitui-o un ansamblu folcloric, neobișnuit pentru omul occidental. Într-un anume sens, deza-cordul volt dintre formele alese (violonist-clopotniță, isbă-triplă figură — sub casa din stînga), s-ar explica prin „condensarea” de elemente reale din epoci diferite care vădesc ori dezvăluie specificul visului, caracteristic viziunilor lui Chagall, care scrie (Catalogul expoziției M.C., Pav. de Marsan, 1959, p. 168, text explicativ la *Village russe, de la lune*, 1911): „Tablourile mele erau ilogice, nu realiste, cu mult înainte de suprarealism. Urmăream, ca să spun așa, un realism, dar psihic, deci cu totul diferit de realismul obiectului sau figurii geometrice”. În articolul consacrat lui Chagall (*Dictionnaire de la peinture moderne*, 1954, p. 57), Jacques Lassaigue scrie: „În cadrul foarte sigur, creat de artist, elementele concrete, devenite adevărate obiecte-amintiri, se mișcă liber, adică la toate nivelurile, la toate 324

dimensiunile". După Jean Grenier (*L'Esprit de la peinture contemporaine*, 1951, p. 60): „În reveriile lui Chagall nu există nimic care să nu fie necesitate pornită din rumegarea vieții sale trecute, dintr-o profundă nostalgie”.

155. PAUL KLEE: *Pereche de dansatori*, acuarelă, 1928 („Tänzerpaar”, cf. Carola Giedlon-Welcker, s.d., pl. 130, p. 149; „Coppla chez Balla”, Catalogul XXVII al Biennalei de la Veneția, p. 270, nr. 24). Se cuvin amintite mai multe etape de creație: către 1898 „Schife” după natură (Klee-Stiftung, Berna); 1903: *Fecioara în copac* — exemplu de primă „deformare”; 1927: perioadă „geometrică” (dreptunghi și triunghiuri laolaltă; cf. G. di San Lazzaro P. K., 1957, p. 88), *Personaj-gigă* (în ed. B. Schwabe, p. 26); „tablourile ne privesc”, spune Paul Klee în cadrul celebrei conferințe ținute la Iena în 1924; 1928, *Amintire din Cairo* (cf. Will Grohmann, P. K., ed. Flinker, 1954, p. 267); 1929: *Frica de dedublare* (cf. San L., *op. cit.*, p. 101), simplificare acută, prin linii, a schemelor mișcării. Mișcarea inversă poate fi surprinsă în *Spiritul furtunii* (în W. G., p. 253), din aceeași categorie, în *Măști în penumbră* (W. G., nr. 177, p. 406). Culori și ton, mișcare: Klee scria în 1910 (semnalăm excelenta traducere a *Jurnalului* de către Pierre Klossowski, ed. Grasset, 1959): „Producerea luminii prin înseninarea tonurilor aparține istoriei trecutului. Lumina concepută ca mișcare a culorilor începe să devină o idee nouă” (în S.L., p. 77). Traducerea lui Pierre Klossowski (*op. cit.*, p. 244): „Lumina din punct de vedere grafic. Reprezentarea luminii prin claritate e doar «zăpada de-altădată». Nouă va fi lumina ca mișcare cromatică. Acum încerc să înfățișez lumina numai ca desfășurare de energie. De vreme ce pe un presupus alb tratez energia în negru, trebuie ca demersul acesta să ajungă la țintă.” Cît despre personajul central, reprezentat din față, aceeași tematică (ori morfologie, forța compoziției ingenioase) se întâlnește în *Carnaval în munți* (1924, K.S., Berna). Deviațiile laterale, în această „cursă în genunchi”, au un antecedent în *Arhitectura fantastică cu cavalier* (1918, K.S., Berna). Mișcarea spre dreapta este oarecum contrazisă, reținută prin fuga spre stînga a „părului” celuilalt dansator, situat mai sus (mișcare în S a veșmîntului). Compoziția în svastică (mersul în genunchi) se regăsește în *Statische Deutung des Hakenkreuzes* (în *Das bildnerische Denken*, ed. Benno Schwabe, 1956, p. 27, 1 și 2).

156. PAUL KLEE: *Bărbat cu „cilindru”* (Joben), 1925. (Gal. Louise Lorris). Semnat în dreapta, sub umăr; datat, inventariat, titrat — jos în dreapta: „1925 R 8 Herr mit Cylinder”. (Zylinderhut = pălărie Joben). Reapare într-un chip surprinzător și neașteptat de umor *modlus*-ul, oborocul lui Serapis. Dintre „portrete” sau capete: 1906, *Portretul lui Lily Klee* (colecția F.K., Berna; cf. S.L., *op. cit.*, p. 7); 1910: *Hannah* (colecția F.C.S., New York) ilustrează evoluția. Cu *Anatomia Afroditei*, 1915 (colecția F.K.) se produce ruptura. Capetele „devlate” datează din 1913. Autoportretul — *Meditație* — din 1919 (în W. G., *op. cit.*, p. 16) este, poate, înrudit. Acest cap de bărbat, în ciuda neclarității voite, seamănă cu *Masca actorului* (1924). În 1925 *Mască hibernală* (în W. G., n. 80, p. 394); în 1938, portret estompat, *Domnul H. Mel* (în W.G., p. 300). Să fie oare punctul de pornire al lui Klee o formă simplă, o temă formală, pretext pentru asociații? Forma și tema tind către expresia obiectului-chip diluat. Personaj-cameră și, dincolo de ambiguitate, un învins victorios, ironic? Absența liniilor întărește aspectul de „creuzet”, de muflă supraincărcată. Enigmă: relația limitată la trei elemente cu semnificație nesigură: „cilindru” (mică pălărie de mătase; barbeți?), figură (și barbă; mai mare, element dominant), umeri (desigur goi). „Lucirile”, ori atenuările tamizate, sint repartizate în cinci zone inegale și nesimetrice (există aici o luminare ciudată, un fel de „tangaj” luminos care însufletește figura asemeni unor proiectoare ori fosforescențe emenate din străfund): sus, în stînga și în dreapta, pe frunte, spre umeri. Ansamblul corespunde unei anume despersonalizări enigmatice ori unui soi de amalgam („cilindru”-chip-umeri). Reprezentarea obiectului realizată de noi devine „cu atât mai completă și mai intensă cu cît este mai puțin solicitată de amănunt” (Georg Schmidt, *Petite histoire de la peinture moderne*, Neuchâtel, 1956, p. 97).

157. CARLO CARRÀ: *Penelopa*, 1917 (Expoziția din Basel, Kunsthalle, cat. nr. 29; colecție particulară): „Era numită de istorici «metafizică» este creația unui om, Giorgio de Chirico, urmat curînd de cîțiva compatrioți, proveniți în majoritate din rîndurile futuriștilor: Carrà, Morandi...” (Emile Langui, *50 ans d'art moderne*, ed. Du Mont Schauberg, 1960, p. 35). „Această pletură care la începuturile ei manifesta afinități cu unele pinze de Böcklin” (cf. Arnold Böcklin, Basel, Kunstmuseum: *Pan*, 1860, 326

Venus, Diana, Lucia, Medusa, 1887, *Cioma*, 1898), „atinge apogeul între 1910 și 1917” (E. Langui, *op. cit.*). „Prietenii lui Chirico au îmbogățit arsenalul descoperirilor sale” (p. 36). Interioare dezorientante; construcție geometrică, asimetrică și descentrată, a unei figuri enigmatice. După 1915, Carlo Carrà plectează „forme concrete” (femei, cai, sticle ...) situate în spațiu. În *Penelopa* perspectiva este complexă, opozit centrifugă, inserată în personaj și conferindu-i o rotație parțială. „Tabla de șah” pune în valoare și moderează rotația spre spate (triunghiul fără vîrf, dar avînd drept replică inversă echerul de pe șold). Maurice Raynal scria (*De Picasso au Surréalisme, op. cit.*, p. 85): „Artistul nu renunță la ideea tabloului compus. El posedă în plus un neobișnuit simț al valorii dinamice și emotive a elementelor geometrice juxtapuse. Calitatea cea mai originală a lui Carrà este de-a fi dat viață geometriei”. (Tabloul lui Carrà e reprodus în: Werner Haftmann, *Malerei im 20 Jahrh.*, Prestel, München, 1955, pl. 119, p. 243).

158. FUCHS: *Arbore cu șarpe*, 1952 (colecție particulară). „Adam și Eva”; catargul șarpelui; gabia muzicantului și a libațiilor. La baza arborelui: dragonul; în fundal: luptă. Înainte de „degenerescență” (bunăvoința față de sine), — „fenomenul” tinde să caracterizeze pictura, figurativă sau nu, atitudinea pictorului și evoluția către o „pictură bisericească subrenană” care conferă madonelor o înfățișare sulpiciană idealizată. Din 1960, această sărăcire datorată imageriei prea uniforme trezește regrete. Un fenomen identic s-a constatat în „suprarealismul imaginilor”. Anterior lui, ar fi de menționat unii necunoscuți, printre care Charles Filiger, 1863—1928 (*Salomon I, rege al Bretagnei*, de prin 1903, figura la expoziția de *Desene simboliste*, prefață-manifest de André Breton, *Le Bateau-Lavoir*, 1958).

159. MAX ERNST: *Spectacolele leului* (colaj, extras din: *Une semaine de bonté*, Leul din Belfort, pl. XIX). Umorul dispune de un material de imagini, amalgamate, care poate fi satiră sau apel la esoterism (brățara leului cu „semne”), ori poate deveni spectacol licențios. Tehnica colajului permite producerea scenelor de mare violență, în care cele mai neobișnuite situații să fie asemeni unei satire a foiletonului freudian, psihanalitic, sadic. Cu ajutorul amalgamului și prin folosirea unui fond vetust, la îndemîna ori-

cui! Ce replică la reveriile din copilărie și adolescență! Cu foarfeca în mână, fără a avea știința „construcției”, să fi în stare să ajungi la hibridare, să izbutești să dai formă figurilor insolite, născute din îndelungata contemplare a unor imagini incongruente: se impunea o știință a decupării și asamblării. Decupajul, montajul și colajul îngăduie orice libertate. În spectacolul din oglindă regăsim ordinea obișnuită; bărbatul cu joben, din spatele leului, pare și el mirat.

160. MAX ERNST: *Old Man River*, 1953 (colecție particulară). Tablou intitulat: *Vater Rhein* (în Patrick Waldberg, *op. cit.*, pp. 398—399). Titlul dublu este semnalat de către Werner Haftmann (*op. cit.*, pl. 264, p. 411). Tehnica „sedimentărilor”, filamente întinse prin retractare, furnizează desigur un cîmp de desfășurare viziunii, nostalgice, de-ar fi să ne luăm după titlu, care evocă „bătrînul” ambelor continente, într-o ciudată complicitate. Geniul lui Max Ernst, amalgam de bizarerii, nu constă oare în a utiliza „recolta amintirilor” și nostalgiilor, fără a se lăsa însă zdrobit sub povara lor? Divizarea capului folosește compozițiile obișnuite, antologie a divizării pluricompartimentale, a cavităților ori porțiunilor neacoperite. Formație circulară din aceeași epocă: *Țipătul pescărușului* (în P.W., *op. cit.*, p. 403). Despre formația circulară și în spire, compartimente descentrate, cf. Klee, *Die Frucht*, 1932 (în *Das bildnerische Denken*, p. 6).

161. MAX ERNST: *Naiadă-cataractă* (colaj, extras din: *Une semaine de bonté*, caietul al II-lea, Exemplu, Apa, pl. IV). Importanța pe care o acordăm acestor „colaje”, în cadrul tehnicilor imaginii compozite, de o mare densitate (de simboluri, semne, prefigurări, evenimente ...; se datorează, fără îndoială, unei anume privațiuni: absența imaginii, și perioadei creatoare care a știut să asocieze umorul cu vechea înfățișare a imaginii de carte, anterioară decadenței. Colajul este de factura unui *Magazin pitoresc* și a schemelor ori aparatelor dintr-un muzeu școlar, stînd cumînți în vitrină sau în bibliotecă. Soluția decupării nu explică montajul. „Explicația psihanalitică” nu epuizează semnificația imaginii. În această suită se poate surprinde o senzualitate fără echivoc. Femela goală, cu forme pline, nu aparține unei epoci anume; moda 1900, receptată ca un anacronism, descumpănește și încintă. La origine, fără a

supralicita atitudinea „voyeur”-ului (după gesturile de intervenție și montaj, ne aflăm la antipodul inertțiilor sale), descoperim mereu aceeași nostalgie amuzată și bizară pe care i-o trezește nudul ori forma frumoasă l, situată într-un decor neașteptat, a sinilor împreunați.

162. MAX ERNST: *Decorațiile leului* (colaaj, extras din „*Une semaine de bonté ou les 7 éléments capiteaux*. Roman. Primul caiet, Duminică. Element: Bula. Exemplu: Leul din Belfort”, ed. J. Boucher, 1934, pl. I). În locul oglinzii ori stampel, în dreapta, Napoleon. În fața lui, înfățișate din profil, două animale, unul dintre ele în uniformă de gală, împodobită cu decorații. Protestul marchează epoca.

163. MAX ERNST: *Oedip, nud și pumnal* (id., extras din caietul al IV-lea, *Oedip*, pl. XXV). Nudul dorsal îngăduie o libertate totală; este mat, puternic, hașurat, opus capului hibrid, cu formațiuni labirintice ale marii colerete-jaou.

164. MAX ERNST: *Leu-gorilă, cruce și nud*, colaaj (reprodus din *Une semaine de bonté*. Primul caiet, Leul din Belfort, pl. XXI). Colaajele-montaaje ale lui Max Ernst sînt incitante, după cum am văzut, dar persistența erotismului este temperată prin umor. Și tocmai întocmirii acestor atlasuri bizare, procurînd o plăcere „clandestină”, i-o datorăm pe aceea a nesatisfacerii premeditate și neașteptate. — Răminem nesatisfăcuți, de parc-am voi să știm mai multe despre istoria povestită, aflată în curs de desfășurare și rămasă în suspensie, ca și cum s-ar fi oprit brusc niște automate care, în absența noastră, își vor relua mișcarea. Anecdota este de o asemenea ferocitate, incit fiecare grup de imagini — forță a amalgamării insolite —, desfide cuvintele. Ce legătură se stabilește între capul-femeie (sferă-lupă) și leul cu porumbel pe crucea de fier? Personajele beau; strălucirea nudului, evidențierea lucrului prin albul rotund al sinilor și brațelor, obiecte de plăcere. Cînd „pictura” fantastică — presupunînd că genul există actualmente — își pierde respirația din lipsă de subiecte, privată fiind de interioritate și mai cu seamă de cunoaștere, de viziuni pătrunzătoare și complexe (pictorul, nu e cazul lui Max Ernst, devine din ce în ce mai mult un preafericit autodidact), aceste imagini, vechi astăzi, dobîndesc o semnificație care lămurește, poate, evoluția și „tendențele” fantasticului. O figură trebuie construită pornind de la elemente, după o

serie de analize și tălmăciri care urmăresc o temă-pretext. Una dintre construcțiile fantastice cele mai extraordinare (anamorfozele) este tributară științei optice și realului. Fantasticul „autentic” exclude facilitatea. Nu putem uita faptul că aceste imagini, aceste montaje — trezind parcă nostalgia vechilor cărți cu poze, mute dacă refuzi lectura ori istoria propusă — sînt opera unui pictor, minutor de forme bizare, constructor al „Imaginarului” ivit pe neașteptate. Deșert în plină Place de la Concorde, ori în cușcă, Arizona-Luvru, marele bestiar al haremului, redus mereu la aceeași creatură care flirtează cu flara, împodobită cu decorație și diademă.

165. HENRI MICHAUX: *Mă arunc în picloarele mele* (figură alăturată: *Toldeauna eul lui*, Henri Michaux, *Peintures et dessins*, 1946, pl. 11). Între *Peintures* (G.L.M., 1939) și *Mescaline* — de la flora exotică, încercată atunci, la produsele mai legate, la osaturile vertebrale, sub influența „mescalinei”, din ultimii ani (desene mescaliniene din 1955 au fost expuse — nr. 15 și 16 — la Daniel Cordier în 1959), — Henri Michaux a trecut de la linie, de la „fermentarea lăuntrică”, la „pete”, ample procesiuni de hibrizi, formați în această mișcare spre dreapta și marcați de obsesia picturii. Drama scriitorului ar fi nedeazăluirea. Fiecare cu lumea lui. Henri Michaux excelează în „figurarea” indicibilului. „Exorcisme”? — Lumea în „volfas”, mișcarea înmugurită compun un alt volen. El are norocul de a-și egala în plastică opera literară.

Desen 52 (p. 223). LEONOR FINI: *Măști-pene și figură androgină* (desen, în André Pleyre de Mandiargues, *Masques de Leonor Fini* (ilustrații: patru planșe — desene și zece fotografii de André Ostier, *La Parade*, ed. André Bonne, 1951, pl. I). Trebuie să considerăm pe bună dreptate că André Pleyre de Mandiargues este fără îndoială singurul sau unul dintre rari scriitori, alături de Albert-Marie Schmidt, care poate vorbi și scrie — adesea și cuvîntul este o încîntare — în cunoștință de cauză despre barochiști și prețioși, despre „alchimisti”; despre artiștii „științifici”, fil ai științei. Neobișnuitul nu este obscur și nici nu constituie o sursă a imaginii „absconse”. Într-o vreme cînd se vorbește și se scrie superficial despre *mască*, A.P. de Mandiargues — al cărui eseu s-a bucurat însă de un mult prea slab răsunset — a fost printre primii care, privitor la aventura contemporană, 330

a situat și analizat o problemă de factura celei a *chipurilor false*. Priza pe care ele o au ar fi de proveniență venețiană (și desfide, ignoră morala). Cît despre operele Leonorei Fini din acea perioadă, A.P. de Mandiargues precizează: „E suficient faptul că Leonor Fini a devenit pentru toți cît o cunosc *pictorul s/încșilor* (...). Pe Leonor n-o pasionează nicidecum străvechiul mit (...), ci doar realitatea *monstrului frumos* în care omenescul și felinul se împletesc atât de strîns” (*op. cit.*, p. 16). În cadrul literaturii „ocasionale”, de circumstanță (apologetii, coplesii de temă — arta fantastică — și fără îndoială cunoscători mai degrabă ai indexurilor decît ai operelor, elogiază la litera M pe Raoul Michaux, nu pe Henri Michaux), să-l cităm pe Louis Vax (*L'Art et la littérature fantastiques*, 1960), deloc intimidat de totalitatea subiectelor (125 p. și Bibliografie sumară): „S-ar spune că pictorul și-a ales drept modele nu ființe vii, ci statui însuflețite pe jumătate: ne aflăm la hotarul incert unde viața se pietrifică, unde piatra prinde viață” (p. 68). De fapt, senzualitatea este inseparabilă de fantastic. Cf. Marcel Brion, *L.F.*, ed. Jean-Jacques Pauvert, 1955: fantasticul modern se împletește „cu tot ce este mai dramatic în destinul omului de astăzi”.

Desen 53 (p. 224). JEAN ATLAN: *Spirale*, 1945 (desen, colecție particulară). Precursor; „grup” din perioada ilustrațiilor (16 litografii de dimensiuni reduse, intercalate în introducerea lui Bernard Groethuysen, 15 litografii de format mare și mijlociu și copertă litografiată (pagină dublă), la Franz Kafka. *Descrierea unei lupte*, trad. Clara Malraux și Rainer Dorland, ed. Maeght, 1946. Dinamism al liniei, după încheierea unei perioade de experiment (Jean Atlan și-a ilustrat propriile poeme), simț al mișcării, rotații, perioade ciclice și nervații ale corpurilor. „Formele ce-mi par cu deosebire valabile, atât prin organizare plastică cît și prin intensitate expresivă, nu sînt de fapt nici abstracte, nici figurative. Ele sînt fără îndoială de forțele cosmice ale metamorfozelor, unde se plasează aventura autentică” (Jean Atlan, *Premier bilan de l'art actuel*, 1937—1953, sub direcția lui Robert Lebel, ed. Le Soleil Noir, 1953).

Desen 54 (p. 225). WOLS: *Tulpinițe*, gravură în *pointe sèche* pe aramă, 1945 (în René de Solier, *Naturelles, Quatre gravures de Wols*, H. C., 1946). Lucrare reprodusă în: Will

331 Grohmann, *Das Graphische Werk von Wols*, Quadrum, 6,

pp. 95—118, pl. XIII, și intitulată eronat *Grosse Raupe*. Artă de minuție în care viziunea se dezvoltă, la adăpost de concepte și scheme, după o metodă datorată în mare măsură perseverenței și dirzenței. De format mic, plăcele lui Wols pot fi ținute în mână; erau lucrate „parcă la întâmplare”, zi și noapte. Formația sa răbdătoare și meditativă dă la iveală o lume „imaginară”, fulgerată de previziuni. Artă lui Wols sfișie sau cucerește spațiul prin scrijelări. Micropsie, după opinia lui Marcel Lecomte. Virf de oțel care putea deschide porți și surprinde explozia destrucției. Parc-ar exista aici o turgescență iritată care stăpânește lamelarul și fibrilele, aspectul organic și, într-un fel, al viitorului. Opera rămâne și trăiește, noi însă nu uităm drama. Poate cea a destinului oricărui artist, oricărui creator. Wols, prin spontaneitatea sa, prin jocul lui de mare laborios, ne pune în fața unei aventuri al cărei sens ne scapă: cu desăvârșire liberă, fără îndrăzneală exuberantă, ea a izbutit să ajungă la *nenumit*, creând simbolurile lumii — ale „pământului fără oameni”.

166. REG BUTLER: *Desen pentru o sculptură*, 1951 (Bienala de la Veneția, 1952, nr. 117 a). Organizarea „mai complexă”, după Herbert Read, decurge dintr-o imbinare în care se recunosc elemente împrumutate, prefigurare a mecanicii (obsesia actuală a sculptorului, ca și a lui Robert Muller): piese-biele-recipiente, transparente în mișcare, domeniu în care excelează Matta. Butler se cantonează, așadar, în structura mecanică, cu elemente mai mult sau mai puțin supraadăugate. Defectul acestei construcții este inerent voinței de simetrie (analizată de Herbert Read, *Icon and Idea*, 1955, p. 45 urm.; substanțial transformată, pe un alt plan, de către Hermann Weyl, *Symmetry*, Princeton University Press, 1952; cf. *Translatory, Rotational, and Related Symmetries*, p. 41—80). De la această perioadă 1951—1952), Butler a trecut la *Manipulanți* de mașini necunoscute, la nuduri foarte senzuale (*Girl 54/56*) care nu au încă întreaga putere a bronzului provenit dintr-un *pământ* lucrat cu ardoare și pricepere.

167. HENRI LAURENS: *Toamna*, 1948 (Bienala de la Veneția, 1950, Sculptori de astăzi, nr. 12). Modest, retras și posesor al unei remarcabile științe (în sculptură, meseria exclude accidentalul sau facilitățile), Laurens lasă o operă magistrală. Mână pasionată, răbdătoare, exersată, 332

sigură de sine și capabilă, pornind de la figura-pretext (Sirenă, Arhanghel, Amphion ...), să redescopere miturile, să le dea viață și formă. Amphion (1937—1952, mai multe variante) păzește un oraș nou (prin 1945, Laurens ne-a prevenit să nu ținem seama de mitul constructorului zidurilor Tebei). Toamna se lungeste și visează, întinsă, la fel de misterioasă ca *Septembrie*. Dacă Laurens dovedește prin opera sa că această *lume-femeie* este, pentru bărbat (care nu se gindește defel la sirene), „ceea ce îl salvează“, ceea ce îi permite să urmărească și să atingă forma, atunci nu putem fi decât de acord: într-un loc unic (al figurii, al sculpturii care „își este suficientă“, suprafață și situație, construcție și loc, „esplanadă“ și tensiuni), artistul a știut să creeze forme aflate la frontiera lumilor terestre, sub imperiul dorinței (de a crea) care se vrea în și către lumină.

Desen 55 (p. 230). GEORGES BRAQUE: *Pământul*, 1950, gravură (ilustrație la *Cinq Sapates* de Francis Ponge, 1951; o emblemă pentru copertă și cinci aquarele: *Pământul*, *Măslinile*, *Cana*, *Schița unui pește*, *Voleul* — precedind textele). Se numără aproximativ 90 de gravuri din 1910 până în 1951 (Catalogul expoziției din Basel, Kunsthalle 1954, repertoriază 84, dar este incomplet, nementionând nici ilustrațiile pentru *Sapates*); perioade: 1910—1912: *Nud*, *Instrument muzical*, *Paris*, *Iov*; 1932: *Teogonie*, *Athenaios*; 1954—1956: litografii; 1949: *Milarepa*, *Reverdy*. Imaginea este insuficient cunoscută, desigur din pricina rarității și excelenței cărții. În acea perioadă, la Braque abundă liniile groase, insistente și tremurate, genezice, străbătute de toate vibrațiile a ceea ce emană și se configurează, humus-embrion, asemănător unei „constelații“ în formă de roată, între două egrete de spumă. Aici „fantasticul“ aparține naturalului, unei noi genealogii a originii, în act.

108. PABLO PICASSO: *Visul și minciuna lui Franco*, nr. 1, 8 ianuarie 1937 (Expoziția de la Stedelijk Museum, Amsterdam, 1956, cat. 147, nr. 1). În două serii de 18 gravuri (9 pe o planșă; imaginea reprodușă este a doua din prima serie), Picasso demască și atacă. Rareori furia satiricului a fost atât de expresivă. Personajul grotesc, funambulul gigant-falic, — purtând un stindard decorat cu trestie-vierme-broască și lună, cornul ereziei, — produce norul; partea posterioară — descoperită. — Pe planșa mare și în seria de imagini „cloasonate“, desen sardonice, taurul im-

punge cu coarnele figura fără diademă. A doua serie are, la bază, următoarele date, inversate: 9 ianuarie 37 — 7 iunie 37. Ne aducem aminte: 28 aprilie 1937, Guernica, oraș sacru din țara bascilor, în valea Mundaca, este distrus de escadrilele hitleriste ale Legiunii Condor, în slujba lui Franco. Indignare, revoltă, groază, teroare. „Iată vidul care vă eternizează, Moartea voastră va servi drept pildă”, scria Paul Eluard („Victoria Guernică”). Guernica: una dintre cele mai emoționante opere ale lui Picasso din toate perioadele. Primele studii datează de la 1 mai 1937. Omul profund tulburat, scrie D. H. Kahnweiler (Catalog Amsterdam, 1956) „vrea să-și împărtășească indignarea și durerea. Pentru Picasso, pentru Schoenberg, arta nu a fost niciodată un scop în sine, ci un mijloc de comunicare cu alți oameni”. Maurice Raynal scria (*De Picasso au Surréalisme*, op. cit., p. 141): „Evenimentele singeroase din Spania, care îl vor inspira lui Picasso marea compoziție *Guernica*, atât de tragic răzbunătoare, i-au marcat sensibilitatea cu o amărăciune pe care nu se poate împiedica s-o exprime dureros. El va reînnoi expresionismul.” Picasso nu a rămas niciodată inactiv, tăcut, izolat de viață și de oameni. Opera sa, uriașă, tumultuoasă, reflectă o vitalitate prodigioasă. În epoci de deznădejde, rareori oamenii se confundă într-o asemenea măsură cu opera și cu viața. „În vreme de pace, totul este cu puțință” (Picasso la D. H. Kahnweiler, la Vallauris, în fața *Păcii*). Despre Guernica, terminată la 15 iunie 1937, cf. Jean Larrea, ed. Curt Valentin, New York, 1947.

169. MAX KAMPF: *Judecată sau Carnaval*, 1942, (Basel, Kunstmuseum; cf. Öffentliche Kunstsammlung, Catalog 1946, M.K., p. 183, 200). Sau pictorul necunoscut: perioadă de „viziuni” și vise (42—51), urmată de un bestiar, lume de „insecte” mișunătoare (cf. pl. 170), de revenirea la figură (portret presupus a fi al lui „Stalin făurar”, considerat deplasat, la Basel), de o călătorie, triumfală, în China. Reîntoarcerea marchează oare o nehotărâre, o oarecare moleșală? Viziunea intensă, acuitatea vizionară (toate lojile mișună de monștri, sub egida unui personaj demn de Lochner) pretind o construcție temeinică, nu simple intenții.

170. MAX KAMPF: *Lăcustă-catapultă*, 1951 (colecția autorului). În tehnica frescei, cu materiale dense și linie suplă, această operă anunță un bestiar distinct de „hibri- 334

dările" anterioare. Mișcarea și rapiditatea se unesc într-o concizie care nu detaliază mulțimea picioarelor. Gangă „anterioară”, spre bot, în poziție oblică.

171. MARINO MARINI: *Călăreț*, 1947, bronz (col. M.M.). Unul dintre exemplele de hibridare reușită pe atunci, probant într-o perioadă dificilă pentru sculptura postbelică. Marino Marini își lucrează și își cizează bronzurile de îndată ce ies din turnătorie. Zgîrrierile ori „picturile”, metalul lucrat, provizoriu, la cald, sau colorat cu impetuoșitate, toate acestea nu servesc totdeauna formei, care, de atunci încolo, a folosit sau exploatat substanțial tema ecvestră al cărei părinte prolific ar fi, în sculptură, Marini (*Călăreț* 1952, Walker Art Center, Minneapolis). „Arta este halucinație perfectă”, scria el în 1935 (a II-a Cuadrienală de la Roma). Fabricație? „Monumentul” înălțat la Haga (1957—1958) descumpănește. Va urma poate o revenire la sculptura mică, armonioasă, mai dificilă, printr-o eliberare de teme anterioare și de post-modernism. Aici figura hipnotizează; din pricina „hidoșeniei” măștii-rît? a contrastului cu nudul, de o rotunjime pronunțată, magnetică? Diferitele părți: figurile situate față în față, nudul oblic, crupa întinsă, triunghiul format cu pieptul animalului, determină una dintre înfățișările-cheie ale grupului ecvestru în cadrul sculpturii contemporane.

172. GERMAINE RICHIER: *Gărzile*, 1951, plumb (colecție particulară). Un exemplu de „fantastic” conjugat cu descoperirea, de către artistă, a unor tehnici noi. Plumb turnat și obținut după o matriță de pământ, cu încastrări de sticle colorate (provenind de la sticlăriile din Escant și Loira, din „adîncul creuzetului”, reziduuri cu forme neobișnuite, cu fațete inegale, perfecte). Capul, radial, urma să fie completat de o bucată de sticlă, explodată în timpul fuziunii și ieșită din montură. Picioarele personajului compozit, cu numeroase brațe, „Mai multe” (*Gărzile*), se confundă cu extremitățile armăturii. Fără îndoială, figura aceasta stă la originea *Păstorului din Lande* (1951, H. 1 m 52), suit pe „picloroango”. Jean Paulhan scrie (Catalog Martha Jackson, New York, 1957): „atîtea arhetipuri ori atîția strigol, în ascensiunea lor către o vîlă de bronz sau de piatră, îmi dau impresia ciudată că văd cum, în pălenjeniișul lor, începe spațiul”.

173. GERMAINE RICHIER: *Cucuvea și călugăriță*, 1949—1950, acvaforte (în Rimbaud, *Une Saison en enfer*, *Les Illuminations*, ediție alcătuită potrivit textelor recente și ilustrată cu 24 de acvaforte originale de Germaine Richier, ed. André Gonin, 1951, p. 133). „Forța și dreptul oglindesc dansul și glasul, de abia acum prețuite” (Rimbaud, *op. cit.*, p. 132; trad. rom. N. Argintescu-Amza, 1968, E.P.L.U.) Una dintre cele mai frumoase gravuri ale operei, rezultat al unei munci îndrăgite (peste treizeci de variante). Formele se iveau sub dăltița care a știut să distrugă, să refuze neesențialul sau hazardul, spre a ajunge la această construcție de suprafețe și linii (tehnica „zahărului”, traseu negru cu zimți), insolită în gravură. Combinarea tehnicilor și modalităților (poințe sèche, ghioșare, zahăr, rășină, răzuire, cadrilaj ...) sprijină și orientează viziunea, invenția.

174. JOAN MIRÓ: *Obiect-sculptură*, 1950 (colecție particulară). Mai multe etape în istoria adaosului și obiectului incorporat: *Construcție*, 1930; *Sculptură-obiect*, 1932 (lemn, plută, galeți); ceramică, 1944—1945, în colaborare cu Artigas. Acest obiect-sculptură, anterior lucrărilor din *Terres de grand feu* (1954—1956; cf. Jacques Prévert și G. Ribemont-Dessaignes, J. M., ed. Maeght, 1956, pp. 208—209; despre expoziția de sculpturi-obiecte de la Galeria Pierre, cf. *Cahiers d'art*, 7—8 /1931/431), dovedește eficiența adaosului (os, lemn, olărie), ori a materialelor-deșeuri, care determină, datorită calității amalgamului, o nouă istorie a obiectului construit (între „montaj”, echivalentul colajelor, și sculptură). Elementul, care aparține naturii ori lumii umane, laicizează ceea ce fusese numit „mister”: opera.

175. ROBERT MULLER: *Monstru* („Rinichiul”), 1952—1953, sculptură articulată (colecția Bernard Dufour; Expoziția Galeriei Craven, 1953, nr. VIII). Această sculptură (fier forjat, modelat cu clocanul), cu mecanism interior (reconstituire de orologiu și adăugire de piese) este, după părerea noastră, un exemplu de hibrid, unde opoziția dintre formă și mișcare se realizează printr-o structură de antagonisme, de elemente neobișnuite: furca se ridică, se lasă în jos (du-te vino); din interior se iveau un virf-piramidă, brusc erectil; acele se zbirlesc (mișcare declanșată de tija mobilă, de sus). Una dintre intențiile lui Robert Muller a fost desigur să construiască o mișcare (spre puțul-ombilic, 336

omphalos) și un ritm neliniștit. „Ca un sunet suprapus.“ Deschis-închis; iritantul. Vocația și activitatea, ludice, folosesc cu știință arta spărturilor, a deschiderilor întunecate, galbele metalice, senzuale. Sculptura în mișcare „înghite“, te lasă la hotarul misterului: al apărării și protecției senzuale, al interdicțiilor și compenetrațiilor. Fără știrea noastră, eram „prinși“. Sculptura devine capcană.

176. *Apariție în aer* („Desen de aer“, Meteor, „Luferscheinung“; Halucinație, cazul Netter, în Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, 1922, p. 102 urm.). Exemplu de păienjenisuri mobile; nu e vorba de „închipuiri“ (fantezii, fantasme), ci de ceea ce ar fi fost desenat „în urmă cu o sută de ani“ și ar fi ajuns la N. „printr-un curent de aer“. Din cînd în cînd, N. vede în aer, dar, după ce desenează, nu mai vede. În acel moment (cf. Prinzhorn, *op. cit.*, p. 103) se formează o altă desfășurare a aerului. La început sînt mase de aer care nu mai există. *Desenele de aer* se confundă, în cazul reușitei lor, cu aerul însuși; vor fi alungate de un curent de aer, apoi vor veni altele și vor desena și ele ... N. desenează „ceea ce aerul a ivit în el“ Tabloul cheamă aerul ori invers? Și mlaștina (*Sumpf*) dă naștere unor asemenea tablouri. În „tablourile de aer“, N. își poate recunoaște strămoșii. Despre aer, după C. G. Jung: „...ca o altă reprezentare a lui Ananke (necesitatea), găsim în Zoroastru *peri phuseos*, aerul, care, sub forma vîntului, este legat și de fecundație“ (*Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Geneva, 1953, p. 142, n. 49). Referitor la această „purgație“ și la identificarea, prin elementele aflate într-un continuu du-te-vino, a „ceea ce tulbură însăși inima celui care visează“, Gaston Bachelard scrie (*L'Air et les songes*, 1943, p. 229): „Magia extravertită și magia introvertită se unesc într-o reciprocă exactă“. „Metamorfozele“, după Robert Volmat (cf. *L'art psychopathologique*, 1956) „constituie însăși materia mitologiei, viselor, artei patologice, delirului“. Pe un alt plan, referitor la „mobilitate“, amestecul „punctelor de vedere distruge definitiv perspectiva“ (*op. cit.*, p. 161).

177. SALVADOR DALI: *Gîra/d în /lăcări*, 1935 (Basel, Musée des Beaux-Arts). „Dali folosește o tehnică de
337 mare virtuozitate, dar ultraretrogradă, nutrită de acade-

miism și de influențe mai bine sau mai prost înțelese, picturale și extrapicturale" (Jacques Lassaigne, *De Picasso au Surréalisme*, op. cit., p. 182, reprod. p. 183). Figuri înfățișate în geneza interpenetrării și torsionii: la Dalí, totul are „sertare”. Dar ce găsim în ele? Pe Yves Tanguy (*Pământ de umbră*, 1927, sau *Furtuna*, 1926, sau *Stingerea luminilor inutile*, 1927, *Dulapul lui Proteu*, 1931), găina-fără-coadă, cirje de sprijin, „melon-window” în loc de sină. Despre nostalgia sertarelor, cf. *The secret life of S.D.*, Dial Press, New York, 1942, p. 335, 347; Georges Hugnet, *Fantastic Art*, New York, 1947, p. 159, City of drawers.

178. MAX ERNST: *Femele-amiral* (colaaj, extras din *Une semaine de bonté*, op. cit., caletul al II-lea, Apa, pl. XXVIII). Devastării imaginii, în apocalips, contemporanii îi opun simțul umorului.

179. JACQUES LIPCHITZ: *Figură* 1926-30 (colecția artistului).

A

Agnostic: de la gr. *a* (privativ), și *gnôsis*, cunoaștere (cf. gnoză). Cuvântul „agnostic” ar fi fost creat de Th. Huxley în 1869 (cf. *Collected Essays*, V, 239). Îi desemnează pe adepții „agnosticismului”, doctrină care declară că „absolutul este inaccesibil spiritului uman”. Despre puterile fără număr (*incerti*), cf. G. Van der Leeuw: *La religion dans son essence et ses manifestations*, 1948, p. 144.

Ammon, Amoun, Amon („cel ascuns”): zeu egiptean al soarelui, reprezentat uneori cu cap de berbec, alteori cu figură umană și coarne de berbec ... Amon de la Karnak, sau Ptah (*pth*: a modela, a deschide) „sunt evident (...) creații artificiale ale unor teologi savanți” (Jacques Vandier: *Rel. Egyptienne*, p. 20).

Semiramida s-a dus în Egipt pentru a întreba „oracolul lui Ammon”. Grecii l-au identificat pe Ammon cu „Jupiter al lor”.

Amonit: derivat de la Ammon, ca urmare a asemănării dintre volută și „coarnele lui Jupiter”.

Amphipter: dragon înaripat (în heraldică).

Amphisben: care merge în ambele sensuri (șarpe, și, prin ext., hibridul dotat cu această însușire).

Androſag: de la gr. *anēr*, *andros*, bărbat, și *ſageîn*, a mânca. Monstru ce devoră bărbatul. (Cf. Sfinx, dragon — în sens nealchimic).

Antropomorfi: 1. de la gr. *anthropos*, om și *morphê*, formă.

Care are formă, înfățișare umană.

Literă — : majusculă, reprezentând o figură umană sau mai multe.

2. rădăcină — avînd formă umană: avînd „aspectul” unei forme umane.

Așadar, noțiunea de *aspectus* (vedere, privire; aspect) este implicată în această relație — , într-o mai mare măsură decît o asemănare vagă, ori decît voința, dorința indeajuns de vană, de a obține asemănarea prin denominație sau figurație. Ceea ce numim antropomorfism nu privește actul antropomorf.

Anthropos: de la gr. — *bărbat*: adesea în opoziție cu *logos*, cuvînt. În accepție științifică (aceea a sec. al XIX-lea), antropologia este una dintre ramurile științelor naturale, anume cea care ar constitui „zoologia speciei umane”; în accepție generală, ansamblul cercetărilor privitoare la „originea speței umane”.

Anthropos: omul ca origine, înaintea cuvîntului, a dogmei.

Aquamanil: s.m. de la lat. *aqua*, apă; *manus*, mînă. Lighean pentru spălarea mîinilor. Fîntînă de dimensiuni reduse, putînd avea o formă animală ori hibridă.

Aretalogi de la *aretalogus*, măscărici; bufon la banchetele romanilor. (Se cunoaște descendența din acele *Propos de tables*.)

În Egipt, „clerul celebra virtuțile fără seamăn ale zeilor săi, și ale «aretalogilor», dintre care ne-au rămas cîteva, enumerări elogioase ale miracolelor săvîrșite de ei” (Franz Cumont, *Religions orientales*, p. 81). Laude, „miracole”, vindecări „miraculoase” — hagiografie „avant la lettre”. „Aretalogiile” lui Serapis erau foarte convingătoare.

Aspect (cf. Antropomorf); din lat. *aspectus*, de la *aspicere*, a privi. Sensul „privire” a fost reluat în secolul XVI. Noțiunea de „aspect” este esențială în divinație, în geomantie etc. Figurile stabilite, formele sugerate (de artă, într-o scenă sau altă, ori într-un detaliu) pot avea prin urmare o semnificație coincidentă cu știința augurală. Forma „vorbește”, atunci cînd se pune problema — fapt care completează gestualitatea (v. acest cuvînt) — unei „acțiuni care să se înfălișeze ochilor”.

Asterism: 1. se cunoaște lat. *aster*, provenit din greacă (cuvîntul latinesc, propriu, este *sidus*):

2. asterism: de la gr. *asterismos*: grup de stele, în astronomie, constelație (v. *cat asterism*).

3. asterisc: lat. *asteriscus*, gr. *asteriskos*, stea mică.

4. Constelațiile legate de legendă, asterismele, dobândesc într-o oarecare măsură calitățile și defectele personajelor mitice sau istorice transportate în ele. De pildă Șarpele (aproplat de polul boreal) va fi „autorul tratamentelor medicale”, fiindcă e „animalul sacru al lui Esculap”. Reintîlnim astfel o problemă, un grup de raporturi pe care arta fantastică nu le ignoră: „Astrologie și Magie”.

B

Behemoth: bou mare de tradiție iudaică (cf. Hieronymus Bosch)

Bethel: oraș din vechea Palestină, unde Dumnezeu, potrivit Bibliei, s-a arătat lui Abraham și Iacob.

Betyl: s.m., de la gr. *baitulos*, casa suveranului; cuvînt de origine semită, betel.

Pietre cărora cei vechi le atribuiă o „origine divină”.

Piatră socotită a fi locuința unui zeu ori „zeul însuși”.

C

Cat asterism: de la gr. *kata*, pe, și *asterism* (stele, constelație): a arunca pe, „a forma” constelația. (De unde expresia: „a arunca în înaltul cerului”).

De constelații (Andromeda, Vărsătorul, Berbecul, Boarul, Capricornul, Căsiopaea, Centaurul ...) se leagă o mulțime de legende. *Cat asterismul*, *strămutarea printre astre*, devine concluzia firească a numeroase povești. La originea acestei idei, admisă de pitagoricieni, stă faptul că „sufletul devine stea”. Această era, potrivit mitologiei, soarta (fericită) hărăzită eroilor. Unii dintre ei, „la sfîrșitul carierei”, au fost *prețuși în aștri strălucitori* („drept răsplată pentru isprăvile lor”). *Cat asterismul* dă un „chip” (zeul strălucitor, „vizibil”) vechilor legende despre Hercule, Castor și Polux, Perseu și Andromeda, *metamorfozați*.

În mitul lui Arcas, acesta a urmărit, la o vînătoare, o ursoaică (mama sa). Animalul s-a refugiat în templul lui Zeus. Arcas pătrunse după el în încălta sacră.

O legă a ținutului pedepsea cu moartea pe oricine pătrundea, în acest fel, într-un templu. Zeus se milostivi de ei, și, pentru a-i cruța de ucidere, transformă pe Arcas și pe „ursoaică” în constelații: Ursa și păzitorul ei (Arcturus).

Catabaze, sau coborîri în infern. (Cunoaștem gr. *katabolē*: a arunca în jos). E vorba aici despre „excursii” în adîncurile pămîntului, de înfățișarea tărîmurilor și depărtărilor legendare. Unele „Catabaze” sau „Coborîri în Hades” au fost adoptate și dezvoltate de literatură, de arte. Printre acestea, amintim de cea a lui Orfeu (în căutarea Euridicei), de cea a lui Zoroastru etc.

Cal: 1. animal de încălecat de origine divină. Divinitatea care încăleacă un animal este substitutul antropomorf al acestui animal.

2. cal psihopomp: „călăuză” a sufletelor.

Chthonieni, sau chthonieni: de la Chthonios (Zeus—, zeu al solului). Ființele chthoniene, demoni infernali și spirite prolifiche ale plantelor (cf. Franz Cumont: *Lux perpetua*, p. 64.)

Despre edificiile de cult „rezervate eroilor, puterilor infernale, demonilor, divinităților mai mult sau mai puțin înrudite cu lumea morților, pe scurt ființele chthoniene”, cf. F. Robert: *Thymélé*, p. 16. „Sacrificiul chthonian constă în a face să pătrundă în sol singele victimelor care trebuie să potolească setea și să liniștească puterile subpămîntene” (id., p. 159).

Despre noțiunea de specializare chthoniană a rotundelor (id. p. 423). Despre miturile chthoniene, cf. A. H. Krappe: *Genèse des Mythes*, 1938, p. 212, urm.

Comunal: aspect, loc, festin comunal; de comuniune; participare; *communis* nu înseamnă decît comun, iar din sensul de „comun, împărțit între toți”, au provenit sensurile de „binevoitor”, ca și cele de „mediocru”, „vulgar”; prima semnificație: masă sacră celebrată de către inițiați (agape) „am mîncat din tamburină, am băut din cîmbal, am devenit discipolul (*mist*-ul) lui Attis” (Firm. Mat., De err. prof. rel., 18)

Despre „comuniunea cu aștrii”, cf. Franz Cumont: *Rel. or.*, p. 165.

Cosmos: din gr., lume. Noțiunea de univers considerat ca un tot, viu.

În vocabularul egiptean antic, substantivul *madî* înseamnă: 1. „ceea ce este drept” (adevărat și corect); 2. „ceea ce e conform cu *ordinea* creației” (Kristensen, Frankfurt). Se știe că templul egiptean clasic este o *imagine* a universului. După Philon, templul este o *figură* a universului.

În temele medievale, Demiurgul, cu un compas de arhitect în mână, delimitează „*opera* creației sale”.

Despre simbolica cosmică și Templu, cf. Philon (Vit. Moys. III, 6).

Cristalografie de la gr. *krystallos*, cristal și *graphein*, a descrie. Știință care studiază legile cristalizării corpurilor și *relațiile între formele lor*.

Cucurbită: reprezentare frecventă la H. Bosch.

1. Partea alambicului care se introduce în cuptor și în care se pune substanța ce urmează a fi distilată (alchimie);

2. deseori, prin *sinecdocă*, cuptor filosofic.

D

Dactilologie: s. f., de la gr. *daktylos*, deget, *logos*, cuvânt.

Artă de a conversa, de a *semnifica* prin intermediul degetelor. Opera de artă posedă, ori posedă, în felul acesta un limbaj, un „*mișloc* de a enunța” cu ajutorul gestualității.

Mina, ca filacteră, ori ținând un obiect sau mai multe, este frecvent reprezentată.

După Blinkenberg, minile făcând gestul de *benedictio latina* (degetul mic și inelarul îndolite, celelalte trei întinse) reprezentau inițial mina zeului Sabazius, binecuvântându-l și proteguându-l pe credinciosii săi. Acestei „*expresii*” gestuale, foarte vechi, i se adaugă alte sensuri; minile (de unde „*ex-voto*”-urile care figurează în această lucrare) dobândesc un caracter apotropaic; pentru mărirea eficacității concură aci animale și simboluri, grupe de obiecte.

Toate pozițiile degetelor și minilor par reprezentate în pictură și sculptură, fără să existe un acord în privința semnificației lor. În orice caz, anumite gesturi sînt ușor de recunoscut, ca, de pildă, cel al binecuvîntării.

Decan: (astr.) s.n., lat. *decanus*. Nume dat de către vechii astronomi fiecărui sector de zece grade din fiecare semn al zodiacului.

Diviziunile zodiacului: 2 hemisfere, 4 cadrane, 12 semne, 36 decane, 360 grade, 12 case.

Teoria decanelor o implică pe cea a semnelor zodiacale (frecvent reprezentate în arta fantastică); cele 36 de decane stăpânind cele 36 de diviziuni a câte 10 grade introduse în cercul zodiacului.

Cuvântul decan este o creație a epocii elenistice cu scopul de a desemna zeii siderali care domină asupra a 10 grade din cercul zodiacal. Există, așadar, câte trei decane pentru fiecare semn zodiacal.

Zei siderali sînt anteriori epocii elenistice. Ei s-au născut din ideea egiptenilor potrivit căreia fiecare diviziune de timp, mai mare sau mai mică, avea spiritul ei protector, fiind proprietatea unei divinități oarecare. Deci egiptenii „semănaseră” de-a lungul cursei diurne și nocturne a soarelui numeroase genii care li contestau „stăpînirea asupra timpului” (cf. Bouché-Leclercq: *Astr. gr.* p. 215 urm.)

Creștinii au transformat decanele în demoni; cf. Fr. Cumont; art. *Zodiacus* în Daremberg — Saglio, p. 1059, col. a.

Diadă: s. f., lat. *dyas*, gr. *duas*, grupare duală (de principii, elemente).

Dragon (și Alchimie): 1. „Dragonul este îndeobște simbolul materiei inițiale care ascunde în sinul ei sămînța de aur.” Alchimia, fructificînd această sămînță, ucide, dragonul, păzitor legendar al grădinii Hesperidelor, ale cărei mere de aur devin din acea clipă accesibile adeptului. 2. Sinonim cu „mercurul filosofilor” (Robert Amadou, *R. Lulle et l'Alchimie, Introd. au Codicille*, col. La Haute Science, 1953, p. 70).

E

Echidna: jumătate femele, jumătate șarpe (cf. „Ispitirea”, Arborele etc.).

Eschatologio: care are legătură cu eschatologia, de la gr. *eskhatos*, ultimul și *logos*, cuvînt. Doctrină despre „scopurile ultime ale universului și umanității”. Ter- 344

men folosit de teologi pentru a desemna problema „sfârșitului lumii“, a „judecății de apoi“ și a „stării definitive“ pe care ar urma să o inaugureze.

Credințele eschatologice par a fi caracterizate prin dualism: „Nemurirea“ este fericită ori infernală (nu este vorba aici de o dogmă, ci de figuri, cf. H. Bosch, *Infernul muzical*). Contrastul dintre cer și infern este cu deosebire vădit în scenele de ispitire; Apocalipsul devine o prefigurare a „sfârșitului înspăimântător“, ori semnifică „amenințarea,“ mai degrabă decât „revelația“.

F

Fenomenologic: de la fenomenologie; după Lalande (*Voc. Phil.*, 1938, II, p. 581): „*Studiu descriptiv al unui ansamblu de fenomene, așa cum se manifestă în timp sau în spațiu, contrar fie legilor abstracte și constante ale acestor fenomene, fie realităților transcendente a căror manifestare sînt; fie criticii normative a legitimității lor.*“ Despre „nivelul analizei descriptive“, cf. Paul Ricoeur, în *Phénomènes actuels de la Phénoménologie*, 1951, p. 115 urm.

Filacteră: gr. *phylakterion*, antidot

1. amuletă, talisman (mină magică, bust, lăncișor — zgomotul „abate“, cercul protejează).

2. fișe de pergament pe care era scris un verset din Biblie.

3. banderolă cu inscripție (pe manuscrise, pinze, monumente ale Evului Mediu și ale Renașterii) ale cărei capete sînt făcute sul și pe care, adesea, o țîn între mîini diferite personaje sau *figuri*.

Fizeter (în original „*physétère*“): veche denumire a cașalotului

Forțe: — cosmice personificate: Idei, entități „divine“, „demoni“, spirite, îngeri, eroi ...

Pravarti: v. Mazdeism.

Furcă (în orig. *fourquefille*): din lat. furca, furcă. Armă în formă de furcă. Furca, la fel ca și spada ori sabia, este arma magică prin excelență. Furca bifidă pare satanică; sabia, paloșul apocaliptic — ale adevărului, dreptății etc.

Despre armele magice ori simbolice, cf. A. K. Coomaraswamy, René Guenon, Georges Dumézil (*Centaures*,

p. 163), Mircea Eliade, Jean Marx (*Légende Arthurienne*, p. 123 urm.).

Despre grupările de arme, cf. H. Bosch (*Ecce Homo*, Frankfurt am Main), Carpaccio (*Martiriul sfintei Ursula*, Veneția).

G

Geomantic: referitor la geomancie, compus din *geo*, de la gr. *Ge*, pământ, și *mantis*, divinație (*mantike*, revelație). Artă de a „ghici” (funcția ghicitorului) ori divinația, după figurile pe care le formează o mină de pământ ori o grămăjoară de grăunțe etc.

Geryon: rege în Erythia care avea trei trupuri.

Gestualitate: folosește ambele sensuri ale cuvântului *gest* (în fr. s.f., s.m.), 1. cel provenit din lat. *gesta*, *gerere*: a face, a săvârși (*gerere* implică frecvent o activitate anume). Gestul (*gestica*): acțiune memorabilă.

2. cel provenit din lat. *gestus*: mișcare (a brațului, a minii, a capului...).

Gestualitatea, retranscrisă, semnificată prin opera de artă, ar fi „mișcarea acțiunii”; aceasta din urmă fiind figurată ca o dramă, un rit, potrivit unei științe hieratice, dactilologice, formale etc. De unde această accepție a gestualității: „a face să acționeze” (reprezentarea asupra privitorului) prin „știința gesturilor”, proprie artistului, ritului sau evenimentului...

Glosolalie: s. f., de la gr. *glossa*, limbă, și *lalein*, a vorbi.

La primii creștini, acțiunea celor care, cuprinși de un entuziasm spontan, se exprimau într-o „limbă înțeligibilă” pentru ceilalți și pentru ei înșiși.

Prin ext., stare de transă, exprimind prin această „limbă” o soluție neprevăzută sau insolită.

Gnomon: din gr. indicator. Index sau stil, și prin ext. instrument (*scaphê*).

Pe un cadran solar, stilul marchează ora prin umbra pe care o proiectează. Într-una din scenele „trecerii” apel de către sfântul Cristofor, umbra bastonului pe care îl ține călătorul seamănă cu „umbra gnomonului”, dar e frântă de mișcarea valurilor.

Gnoză: de la gr. *gnosis*, Cunoașterea — „a ceea ce simțim și a ceea ce am devenit; a locului de unde venim și a celui în care ne-am prăbușit; a țintei către care ne grăbim

și a ceea ce ne izbăvește; a naturii nașterii și re-nașterii noastre". (Clement din Alexandria, *Excerpta ex Theodoto*, 78,2).

Gnostici și secte de seamă: Simon Magicianul, Basilide, Marcion, Valentin, Ptolemeu, Marcos ...; Ophiți, Barbelognostici, Carpocratieni ...

Căile gnostice, în arta fantastică, în suprarealism ... îngăduie identificarea și stabilirea unor structuri potrivite cărora arta este cunoaștere, fără a se recurge la entități dogmatice.

H

Hagiografic: de la hagiograf (*haghios*, sfânt; *graphein*, a scrie) referitor la lucrurile „sfinte” (la structura și morfologia sacralului, cf. Mircea Eliade: *Histoire des Religions*, 1949, 15, urm.)

Hagiografie: știința care se ocupă de „lucrurile sfinte”; știință a celui care scrie sau a scris despre sfinți.

După René Aigrain, *L'Hagiographie* (1953, p. 7) „este studiul științific al sfinților, al istoriei și cultului lor, deci o ramură, specializată prin obiectul ei, a studiilor istorice”.

În alți termeni, e vorba mai degrabă de legenda sfinților (ceea ce depășește „studiile istorice”), așa cum este interpretată în scenele de martiriu, numeroase în artă. Literatura, imaginea hagiografică aparțin așadar mai mult legendei (sau dogmei) decât istoriei.

Harpiti: fiicele lui Neptun și ale Terrei: cap de femele, corp și aripi de vultur, gheare, urechi de urs. Harpille: Aëlo, Celaeno și Ocypete.

Heliac: adj., de la gr. *helios*, soare. Desemnează răsăritul sau apusul unui astru în raport cu răsăritul sau apusul soarelui.

Heliolatric: de la gr. *helios*, soare, *latreia*, cult. La egipteni, în sistemul heliopolitan (din Heliopolis; cf. Vandier, *Rel. Egypt.*, pp. 18—19, 24—26) și în „doctrina solară”, soarele a ieșit din NOUN (Ocean). După ce a apărut, s-a suit pe o colină de unde s-a ridicat pe piatra *benben*, la Heliopolis.

Piatra, arhitectura cu „roți solare” (cf. Palmyra) dovedesc persistența acestui cult.

Hierodul: s. m., de la gr. *hieros*, sacru, *dulos*, sclav. Hierodul: sclav aflat în slujba unui templu. (v. Hierogamie). „Fecioare sau prostituate, femeile consacrate pun situația lor specială în slujba comunității, întreținându-i puterea” (G. Van der Leeuw: *op. cit.*, p. 226).

Hierogamie: de la gr. *hieros*, sacru și *gamos*, uniune, căsătorie. Obiceiurile sau practicile hierogamice sînt frecvente în civilizațiile vechi. „Iată-ne deci pe calea prostituției sacre, care a jucat un rol atît de însemnat la multe popoare” (G. Van der Leeuw: *op. cit.*, 225). „Femea, în calitate de hierodul (femea consacrată) reprezintă comunitatea” (Id.).

Despre ritul din București, unde avea loc hierogamia și se săvîrșea uniunea dintre zeu și Regină, cf. Aristotel, tratat despre instituțiile din Atena.

Se folosește frecvent expresia „*hieros gamos*”. „Printre desacralizările pe care comuniunea dintre lumea aceasta și cealaltă le prilejuiește, se înscriu, bineînțeles, cele legate de săvîrșirea căsătoriilor, unde celebrarea unui *hieros gamos*, îndeosebi cînd intervine între reprezentanți a două colectivități antagoniste și complementare formate de lumea de aici și de cea de dincolo, dă semnalul și desființează interdicțiile” (H. Jeanmaire, *Dionysos*, p. 54).

Hierofant: s.m., de la gr. *hieros*, sacru, *phainen*, a arăta. Cel care face să apară lucrurile sacre. „Preot” care prezida Misterele Eleusine. Una dintre cele trei demnități succesive, după Porfir. (Viața lui Plotin, 15). La Roma, mare pontif.

Hipogriif: de la gr. *hippos*, cal și de la ital. *grifo*, grifon. Animal fabulos, jumătate cal, jumătate grifon, înaripat.

Hidră: 1. „Șarpe” cu șapte capete; Hidra din Lerna, ucisă de Hercule; 2. numele a două constelații.

Ithifalie: referitor la Ithifal; de la gr. *ithus*, drept și *phallos*, penis. Falus în erecție purtat la serbările dionisiace. Figură, personaj ithifalic.

Ceremonia principală a dionisiilor rustice „constă într-un cortegiu care exhiba în procesiune falusul, a

cărui dimensiune era fără îndolală mare" (H. Jeanmaire, *Dionysos*, 1951, p. 40).

„Faloforiile erau fără îndolală răsplindite în numeroase părți ale lumii grecești" (id., p. 42). V. Licnon.

K

Kerele: „răzbunătoare nemiloase" (Hesiod, *Teogonia*, 219).

Genii care joacă un rol însemnat în *Ilada*. Ele simbolizează de obicei, în scenele de luptă și de violență, „Destinul care răpune orice erou în clipa morții". Sînt reprezentate ca ființe înaripate, negre, cu dinți mari, cu unghii lungi și ascuțite. Pe Kerele lui Ahile și Hector, Zeus le cîntărește pe balanță în prezența zellor. În epoca clasică, Kerele se aseamănă cu Moirele și Eri-niile, prin caracterul lor infernal și sălbatic.

L

Labrys: secure dublă, egeeană, cretană; secure cu două tăisuri. Cf. Glotz, *Civilisation égéene*, ed. 1952, p. 268 urm. Securile de piatră erau socotite pietre ale trăsnetului, căzute din cer, lăcașuri vădite ale unei puteri. Această însușire se transmite securii de bronz duble; „simbol al trăsnetului care despică arborii pădurii" (Franz Cumont, REA, 1906, 282).

Despre transformările ulterioare, cf. Glotz, *op. cit.*

Lamie: s. f., lat. *lamia*, demon fabulos în antichitate.

Lamia: 1. fiică a lui Poseidon și mamă a Sibilei din Libia, făcută cu Zeus; 2. monstru femel, despre care se credea că fură copiii; dădacele îl foloseau drept „spe-rietoare". (Cf. Diod. Sic., XX, 41).

Licnon: coș, „leagăn mistic al pruncului Dionysos, plin de fructe și de obiecte simbolice printre care unul în formă de falus, acoperit cu un văl, apoi descoperit, (și) așezat pe capul inițiatului" (H. Jeanmaire, *Dionysos*, p. 459).

Limul: gen de crustacee; prin ext., carapace (dorsală) în formă de scut mare, cu o parte posterioară mobilă. Despre ființele acoperite cu scuturi, animale sau hibrizi, cf. H. Bosch.

Ludic: de la lat. *ludus*, *ludere*: domeniul jocului, a juca.

Ludus desemnează mai ales jocul prin gesturi (spre deosebire de *locus*, „jocul prin cuvinte, gluma“). Pluralul, *ludi*, denumește „jocurile“ de factură oficială ori religioasă. Noțiunea de „a lua înfățișarea de“ pare esențială.

Instinct ludic, unul dintre izvoarele artei și activității creatoare. Despre formele ludice ale artei, cf. J. Huizinga: *Homo ludens*, 1951, p. 256, urm.

M

Macrantrop: pref. *macro*: mare, *anthropos*, om.

Macrocosm: compus din gr. *macro*, mare și *kosmos*, lume.

Univers. În doctrinele care acceptă o corespondență perfectă între fiecare dintre părțile corpului omenesc și fiecare dintre părțile constitutive ale universului (cf. „Mithra“ din Arles), universul este numit macrocosm, iar omul, în raport cu acesta, este numit microcosm.

Mandala: „cerc“. Traducerile tibetane tălmăcesc acest cuvânt cînd prin „centru“, cînd prin „ceea ce împrejmuește“. „De fapt, — reprezintă o serie de cercuri, concentrice sau nu, înscrise într-un pătrat; în această diagramă, desenată pe pămînt cu fire colorate sau cu pulbere colorată, se rînduiesc feluritele divinități ale panteonului tantric. Mandala reprezintă așadar o *imago mundi* și, totodată, un panteon simbolic“ (Mircea Eliade, *Images et Symboles*, 1952, pp. 66—67).

Mantheism: de la numele lui Manes ori Manichaeus (Mani), ereziarh persan din secolul al III-lea, „care a încercat să îmbine creștinismul cu dualismul tradițional al vechii religii a lui Zoroastru“. Maniheștii cred în metempsihoză.

Prin ext., termenul se aplică oricărei concepții (descoperim astfel unul dintre izvoarele artei fantastice) care admite două „principii“ cosmice: unul, al binelui; celălalt, al răului. Conflictul poate fi numit, acolo unde e cazul, „dualitudine“.

Despre —, cf. Henry-Charles Puech (*Vie de Mani, Doctrine manichéenne*, 1949), și Henry Corbin (*Avicenne et le réel visionnaire*, Teheran, 1954, pp. 21, 24, 90). Despre problema influențelor maniheiste asupra ico-

nografilei, cf. „Satan“ (*Etudes Carmélitaines*; în special art. lui RP. Lefebvre și Ch.-H. Puech.).

O altă problemă manihelistă caracterizează anumite „demersuri“ ale artei fantastice (cu influențe din gnoză, alchimie, filosofia ermetică): *dualismul sexual*. „Dumnezeu era hermafrodit înaintea creațiunii“ ... Soarele e masculin, Terra — feminină ... Îndeosebi Luna este întruchiparea principiului feminin (cf. Hieronymus Bosch, în opera căruia figura alegorică, semiluna, exprimă în același timp „erezia“ și inversiunea). Despre ermetism și, — cf. A. J. Festugière, *La Révélation d'Hermès*, I, 184, 1.

Mazda: Ahura, zeul luminii.

Despre A. — și cocoșul alb, cf. Franz Cumont: *Lux perpetua*, 411.

Mazdeism: de la Ahura-Mazda (Ormazd), principiu al vieții și al fericirii. Religie dualistă a vechilor iranieni.

— este, în India, religia parșilor. Sub dinastia Ahemenizilor, parsismul a avut o influență de necontestat asupra credințelor iudaice.

„Cuceririle macedonene, făcând posibile raporturile directe între greci și numeroși adepți ai mazdeismului, au constituit un nou stimulent pentru curiozitatea al cărei obiect îl constituia această religie ... Operele catalogate la numele lui Zoroastru în biblioteca din Alexandria cuprindeau (...) aproximativ 800 de volume“ (Franz Cumont, *Rel. or.*, pp. 127—128).

Despre viziunea mazdeiană asupra lui Fravarti ca Persoană celestă, „înger păzitor al sufletului“, cf. H. Corbin, *Avicenne*, p. 106 sq.

Despre opoziția celor două împărății — a luminii și întunericului — cf. Franz Cumont, *Lux perpetua*, 217.

Melotezii: gr. *melos*: diviziune, cadență (a frazei muzicale); *thesis*, acțiunea de a pune.

Semne, decane, planete fiind puse în relație cu diversele părți ale corpului omenesc, „se știa cu certitudine de la cine proveneau înfrimătățile și bolile diferitelor organe, determinate de excesul sau lipsa de influență a semnelor, decanelor, planetelor considerate fie drept piese așezate pe „șahul“ temel geniturii, fie drept forțe ale timpului, universale ori individuale“ (Bouché-Leclercq: *Astr. Gr.*, p. 533).

Aceste melotezii zodiacale, decanice sau planetare, pot varia; de la o reprezentare la alta ele manifestă numeroase deosebiri.

Exemple de melotezie zodiacală figurată: Dyada (Ziua și Noaptea), două nuduri, primul acoperit de semne, de atribute zodiacale, domnind asupra flecărei părți a corpului, în *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Mss. Chantilly, fol. 14 v.)

Mistagog: cel care îl conduce pe *misti* (Lexiconul lui Hesychius); cel care săvârșește Misterele, cel care conduce, arată, explică Misterele (Lexiconul lui Suidas și Hesychius).

Microcosm: de la gr. *mikros*, mic și *kosmos*, lume. Rezumat al universului, al lumii. Omul în relație cu universul; unitatea organică a unui tot.

Putem considera „accesul în Templu“ (cf. H. Corbin: *Avicenne*, p. 201), drept o „ascensiune mentală a microcosmului“.

Mithra: zeul luminii celeste (în Vede); zeu războinic (în Avesta); „Soare invincibil“ (*Sol invictus*, în lumea mediteraneană și în cadrul armatelor).

Despre propagarea în Occident (cf. „Saturn mithriacul“ din Arles) a misterelor persice, cf. F. Cumont, *Rel. or.*, 129 urm.

Misterele persice ale lui Mithra adorau Timpul infinit, pe care îl socoteau cauza supremă, identificându-l Cerului, și divinizau astrele.

„Religia mithriacă, ultima și cea mai înaltă manifestare a păgânismului antic, a avut ca dogmă fundamentală dualismul persic“ (F. Cumont, *Rel. or.*, 184).

Molre: Molrele sînt personificarea destinului fiecăruia. La origine, orice om ar avea „moîra“ lui, ceea ce înseamnă *partea sa* (de viață, de fericire ...). Această abstracțiune a devenit o divinitate și a ținut să-l semene Kerel, fără a deveni un „demon violent și crud“. Moîra este cea care împiedică o divinitate sau alta să vină în ajutorul unui erou, atunci cînd l-a sunat „ceasul“.

Cele trei Molre: Atropos, Clotho, Lachesis (V. Parce). 352

N

Nadir: luat din l. arabă: *nadhîr*, „opus”. În astrologie: punctul cel mai coborât al curbei involutive (descendente), cel al „maximei densități a materiei”, și, totodată, începutul curbei sale evolutive. — Punct al bolții cerești aflat sub noi și pe verticala noastră.

Opusul său poartă numele de zenit.

Namneti: populație galică a cărei capitală era Condivincum sau Namnetes — Nantes, unde s-au găsit (cf. Albert Grenier, *Mana*, III, p. 106) inscripții cu Vulcan.

Natron: s. m., ar. *natrum*. Carbonat hidratat natural de sodiu. Natronul era folosit de egipteni la conservarea mumifiilor.

Necromanție: „Pe lângă faptul că taumaturgii pretindeau că îi obligă pe zei, la nevoie prin amenințări, să apară în fața lor și să le răspundă, pe lângă faptul că recrutau demoni care le deveneau asistenți, „paredroi”, ei se lăudau că evocă spiritele defuncțiilor prin invocații imperative și rituri irezistibile” (F. Cumont, *Lux perpetua*, p. 97). Se cunoaște un exemplu celebru de necromanție, *Nékylia*, Homer (Od., X și XI); Ulise interogînd „umbra lui Tiresias”.

Nurage (de unde — nuraghe), cuvînt sard; nume dat unor monumente antice (aprox 7.000), în Sardinia.

„— este, în accepția cea mai simplă, un turn conic trunchiat asemănător unei uriașe căldări răsturnate, construit din mari blocuri poliedrice (poligonale) ori din paralelipiede rectangulare, ajustate prin propria lor coeziune, numită *structură megalitică* (ori *structură pelasgică*, așa cum se spunea pe vremea bunicilor noștri, ori *structură ciclopeană*, cum spuneau cei vechi, care o atribuiau Ciclopilor din poveste).” (Gennardo Pesce, *Bronzes préhistoriques de Sardaigne*, Bruxelles, 1954, p. 6.).

O

Omoflagie: de la gr. *ómos*, crud și *phagein*, a minca. A minca carne crudă. Sacrificiu constînd în a minca fie carne de om, fie carne de animal.

Ritul omofagiei în misterele lui Bachus este bine cunoscut. „Absorbirea singelui cald al victimei, cu bere-

gata proaspăt tăiată, este, ca să spunem așa, forma minimă de omofagie" (H. Jeanmaire, *Dionysos*, p. 254). Porfir (*De Abstinentia*, II, 48) vorbește de cei care, absorbind organele animalelor profetice, devin „capabili să dea oracole întocmai precum un zeu”.

Arnobius îi descrie pe adepții sfîșlind, cu gura mînjită de sînge, măruntațele caprelor sacrificate, ale căror behăituri nici măcar nu încelaseră a se auzi.

Despre omofagia dionisiacă prin *diaspargamos* (sacrificare prin sfîșierea victimei vii ori care încă mai palpită; omofagie: consumarea imediată a cărnii și sîngelui), ca echivalent, înlocuire ori atenuare a unui sacrificiu uman, cf. H. Jeanmaire, *op. cit.*, p. 225.

Dragonul omofag, devorator, săvîrșește un „sacrificiu” care îi mărește puterea.

Oniric: de la gr. *oneiros*, vis. De unde: onirocrit — cel care explică visele.

Despre viața și imaginea onirice, ca „surse” de artă, numeroase studii datorate romanticilor germani, lui Freud, suprarealismului, lui Jung, care scrie (*Mét. de l'âme et des symboles*, p. 52): „Unul dintre principiile fundamentale ale psihologiei analitice constă, după cum se știe, în faptul că imaginile onirice trebuie înțelese simbolice”.

Onocefal: cu cap de măgar (cf. Aldrovandi).

Onochoel: monstru, jumătate măgar, jumătate porc.

Ontologie: de la gr. *on*, *ontos*, care este, ființa; *logos*, vorbire, „Știința ființării în general”. După J. Lachelier (în *Lalande, Voc. phil.*, 541, n.), „s-a trecut de la sensul de existență în general, la cel al existențelor misterioase, aflate dincolo de fenomene”.

Ophis: gr. șarpe, animal divinatoriu prin excelență. Derivate: ofidian (ciclu ofidian: apariția dogmei; credințele în raport cu „șarpele genezei” sau cu sectele gnostice.); oflogen, născut din șerpi; ofioid, asemănător șarpelui; ofiomanție, divinație; ofit: specie de șarpe; ofiți: sectă.

Ophisul stă în centrul unui sistem și unui cult gnostic. (Despre sisteme, cf. H. Leisegang, *La Gnose*, p. 82 sq.).

Orfism: ansamblul doctrinelor și misterele orfice — legate de Orfeu. Doctrină secretă (ca ermetismul, pitagoreismul). Neoplatonismul, în vremea „transformării” păgînismului roman, își consideră cărțile sacre drept

inspirate (de cer): cele ale lui Hermes trismegistul, ale lui Orfeu ... După F. Cumont (*Rel. Or.*, p. 303, n. 1), „orfismul s-a împletit chiar și în Italia cu pitagoreismul”. Ultimei neoplatonicieni căutau în cărțile atribuite lui Orfeu „revelația unei înțelepciuni antice”. Despre propagarea foarte veche a orfismului în Grecia Mare, atestată de tablele din Sybaris și Petilia, cf. Diehs, *Vorsokratiker*, 113, p. 175 urm.; Kern, *Orphic; fragmenta*, p. 104, n. 32.

Ormuzd: judecătorul cel drept (cf. A. Gasquet, *Essai sur le Culte et les Mystères de Mithra*, p. 54).

P

Pais: din gr. Cuvîntul se întâlnește adesea în papirusurile magice pentru a desemna o persoană de obicei foarte tină, un copil imber. Se menționează că în vederea anumitor acțiuni trebuie să fie gol. Copilul are un rol însemnat mai ales în practicile vizionare (cf. Delatte, *Anecdota atheniensia*, Texte gr. inedite referitoare la istoria religiilor, 1927).

Despre copilul gol, virgin (se observă continuitatea, semn al importanței acordate nudității magice în epoci diferite), cf. F. Cumont, *Rev. Hist. Rel.*, CIII (1931) 72 și alegoria lui Bellini *Adevărul*. Paisul ca medium este bine cunoscut în magie. (Apol devine asistentul, înveșmîntat). Copilul sau adolescentul însoțește preotul, preoteasa, profetul, magul etc.

„Copilul are plete lungi, desigur presărate cu pulbere de aur. El aparține *temenos*-ului (adică lăcașului sacru)”. (V. Magnien, *Mystères d'Eleusis*, 1950, p. 173.).

Palladion sau Palladium: imaginea lui Pallas; efigie, statuie, înzestrată cu însușiri magice, considerată a fi ocrotitoarea orașului (Troi).

Palpebral: adj., de la lat. *palpebra*, pleoapă. Referitor la pleoape.

Despre figurațiile ochiului lui Horus (udjat), cf. Vandier, *Rel. Eg.*, pp. 40—41. Despre ochiul din palmă și figurația ovală, cf. Alciat, *Emblèmes*, p. 37.

Paredru: s. m., *paredros*, din *para:* lingă și *edra:* scaun. Asesor.

Paromologie: s. f., de la gr. *paramoios*, aproape, la fel, *logos*, vorbire. Figură de retorică prin care te prefaci a face o concesie în urma căreia tragi neîntîrziat un folos.

Pelagios: fabricant de aur.

Pelasgi: popor foarte vechi, care a ocupat în „epoca preistorică” Grecia, Arhipelagul egeic ... În jurul cetăților au construit ziduri ciclopice.

Argos, care era socotită cea mai veche cetate din Grecia, a fost întemeiată de Inachos, regele pelasgilor.

Pelasgii din Peloponez l-au avut rege pe Arcas de la care li s-a tras numele: arcadieni.

Pictografie: care e în raport cu pictografia: de la lat. *pictus*, pictat și gr. *graphie*, descriere.

„Sistem primitiv de scriere, constând în exprimarea ideilor, acțiunii, mișcării ..., prin intermediul scenelor figurate și simbolice.” Despre „povestirea în imagini” cf. J. G. Février: *Hist. de l'Ecriture*, 1948, p. 40 urm.

Pitagoreism: doctrina lui Pitagora; profesorul lui Platon, după Numenius. Pitagoricienii au credința că aerul e „plin de suflete, care se confundă cu demonii”. Preocupați de vise, acceptă necromanția; ei concep Tartarul ca pe un jăratnic din adâncul lumii subterane.

Despre pitagoreism, cf. Isidore Lévy, *La Légende de Pyth.* 1957 (Coborîrea în Infern, pp. 79—128); despre interdicțiile și prohibițiile pitagoreice: Delatte, *Etudes sur la litt. pyth.*, p. 289).

Poppism: zgomot făcut cu buzele.

Proboscidian: adj., din proboscid (de la gr. *proboskis*, *idos*, trompă. „Nume dat mamiferelor pachiderme cu nas prelungit în trompă, ca la elefant.”

Despre masca proboscidiană, cu trompă, cf. Karl Hentze, *Objets rituels, croyance et dieux de la Chine antique et de l'Amérique*, Anvers, 1936, p. 73. urm.

Promptuar, de la *promptus*, scos afară din, dat la iveală; adus la îndemână, ușor, accesibil; prompt; de la *promere*: a scoate: —, manual rezumat.

Psthomp: adj., de la gr. *psukhe*, suflet, și *pompos*, care conduce. Călăuză a sufletelor; zeu protector al sufletelor (ori „însoțitor”) în călătoria lor postumă. Cf. F. Cumont, *Lux perpetua*, 175, 212. Despre îngeri și demoni —, *Id.*, p. 257.

R

Răsturnare (în orig. *renversement*): acțiunea de a răsturna, din prefixul *re*, și din *envers*, de la lat. *inversus*, întors. 356

Versus: 1. „acțiunea de a întoarce plugul la capătul brazdei, a face un ocol ...” 2. „Inițial nu e folosit ca prepoziție, uersum (uore-), apoi *uersus*, ci ca adverb precizând o mișcare indicată anterior.” (Ernout-Meillet, *Dict. étym., Langue lat.*, pp. 1282—1283).

Răsturnarea este una dintre cheile ori „legile” artei fantastice. Ea exprimă (sau este figurată după) „delirul” oracular și „efectul favoarei”, acordată de un zeu etc. În Evul Mediu, delirul este efectul „pedepsei lui Dumnezeu”. Dar pedeapsa provine de la El, prin „intermediul diavolului”! Există aici, în acest spirit, un fel de revers carnal al „posesiunii”; scabrosul nu poate fi un paradis.

Răsturnarea este reprodusă îndeosebi prin figura cabrată, aruncarea pe spate, „arcul de cerc anterior”, ori *opisthotonos*, a cărui descriere o găsim în toate „posesiunile demoniace”.

Despre — ca simbol, cf. René Guénon, *Le Règne de la Quantité et les Signes des temps*, 1945, pp. 197—202.

Remor: s. m., „mic melc marin” (Alciat, *Emblèmes*, 109), înzestrat cu o mare putere: el „oprește, printr-o putere naturală ocultă, o corabie minată de vânt și împinsă de visle”.

S

Sabazius: Dionysos traco-frigian; Sabazios: zeu frigian, al cărui cult are un caracter orgiastic, echivalent lui Dionysos: protectorul viilor și arăturilor, reprezentat alături de Soare și ținând în mână un ciorchine de struguri cu spice (Calder, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, 1928, nr. 5, 8).

Sclapozii: s. m. pl., de la gr. *skla*, umbră, *pous*, *podos*, picior. Popor fabulos (precum scîții cu „urechi mari”), compus din indivizi care nu aveau decît un picior, foarte mare: în repaus, piciorul, întins vertical, devenea „parasol”.

Originea acestor versiuni, literare sau „ilustrative”, pare a fi Istoria naturală a lui Pliniu.

Sciziparitate: s. f., de la lat. *scissus*, divizat, *parere*, a naște. „Formă de înmulțire ori de naștere asexuată prin care organismul se divide în două părți de-a lungul axului minim al corpului”.

Situs (în orig. *sile*): din lat. —, acțiunea de a plasa, situa.

Noțiunea este sau poate fi similară celei de *templum*; fiecare Element putând fi identificat cu o configurare a Spațiului-Timp. Ordinea elementelor, în arta fantastică sau în orice compoziție care folosește simboluri, nu este arbitrară. Despre cele cinci configurări ale Spațiului-Timp, cf. Marcel Granet, *La pensée chinoise*, pp. 246—247.

Emblemele *situează* ființele, semnele ciclice le identifică. Artă fantastică folosește unul sau altul din domeniile cunoașterii care ne „învață cum să configurăm împrejurările și locurile”.

Simbioză: s. f., de la gr. *sun*, cu, *bios*, viață. Asociere a mai multor organisme (și, prin ext., a mai multor elemente) diferite, datorită cărora trăiesc sau formează un hibrid.

Stymphalide: din *Stymphalos*: oraș în Pelopones (la nord-est de Arcadia), în apropierea lacului Stymphalis.

„Legenda păsărilor din împrejurimile lacului Stymphalis, care se hrăneau cu carne de om și care au fost ucise de către Heracles cu lovituri de săgeți, face aluzie la miasmele mefitice ale lacului” (M. Besnier,

Lexique de Géog. anc., p. 720).

Păsări: monstruoase, înaripate, cap și cioc de fier; aruncau sulite ucigătoare.

T

Tanit: în panteonul cartaginez, zeiță a cerului și a lunii.

Fecioară, era identificată cu zeița Astartea a fenicienilor; simbolul ei era semiluna.

În templul ce îi era consacrat la Cartagina se păstra vâul sacru: paladiul cetății.

Semnul ei, cel mai celebru dintre simbolurile cartagineze: triunghi sau trapez, având deasupra o bară cu extremitățile ridicate, și un disc. Ansamblul conturează o siluetă umană cu brațele ridicate.

Tantrism: doctrine și rituri inspirate din scrierile (hinduse și budiste) Tantras. Asceza tantrică este o interpretare a doctrinei yoga: distinge în om noduri energetice (çakras) figurate prin lotuși. (Cf. Mircea Eliade, *Le Yoga*, 1954).

Telele: cuvânt gr. Desăvârșire, perfecțiune. Telestic: ceea ce aduce desăvârșirea, perfecțiunea.

Teluric (sau telurian): adj., de la lat. *tellus -uris*, pământ. Ceea ce provine din pământ. Curent teluric.

Templum: în limbaj augural, spațiu delimitat de către augur în cer și pe pământ, în interiorul căruia primește și interpretează semnele. Prin ext., cerul întreg, regiunile infernale etc. Expresia „imediat” (*sur-le-champ*) ar veni de la „ieșirea din templum”. Reintîlnim aici noțiunile de *situs* și de imediatitate.

Ficatul de bronz din Placenza poate fi un exemplu de templum „îmaginea templului ceresc al zeilor” (Albert Grenier, *Mana*, III, p. 26): și, prin ext., regiune. (Fiecare regiune a cerului are zeul ei propriu; cf. Titus Livius I, 34, 9.)

„Doctrina templum-ului asociază noțiunea de sacru cu practica orientării”: într-adevăr, „se consideră că aceasta ar transpune pe pământ, loc al oamenilor, imaginea cerului, loc al zeilor”. (A. Grenier, *op. cit.*, p. 21).

Teratologie: de la gr. *teras, teratos*, monstru: formă excepțională. — : Istorie naturală (și, prin ext., fabuloasă) a monștrilor.

Tetramorf: gr. *tettera*, patru. Grup de simboluri ale celor patru evangheliști: figuri simbolice (cf. *Apocalipsa sf. Ioan*, IV, 7): *Vultur* (în Fenicia), „simbol al cerului și al lui Ba'alshamin care, cu divinitățile Soarelui și ale Lunii, formează o triadă (Franz. Cumont, *Rel. or.*, pl. 1, 2); *Leu*, sfântul Ioan; sfântul Marcu; *Taur*, sfântul Luca (se cunoaște epitetul pe care Sofocle, într-una din scrierile sale, i-l atribuie lui Dionysos: „Mîncător de taur”, *Taurophagos*); bărbat tânăr: sfântul Matei (paîs-ul?).

Theurg: s.m., autor de lucrări theurgice. **Theurgie**: de la gr. *theos*, zeu, *ergon*, lucrare. Magie întemelată pe „comunicarea cu spiritele cerești”.

După Lalande (*Voc. Phil.*, II, 891): „Putere sau operație magică prin care se pune în joc fie puterea personală a lui Dumnezeu asupra naturii, fie cea a ființelor spirituale superioare umantății”.

Topologie: s.f., de la gr. *topos*, loc, *logos*, vorbire. Cunoașterea locurilor.

Topologia este sau ar trebui să fie unul dintre capitolele cele mai importante ale tuturor studiilor sau analizelor operelor de artă. Nu este vorba, ca în retorică, de „locuri comune” (care trebuie să fie cunoscute), ci

de multitudinea locurilor și de valoarea acestei perseverențe (ieșită din comun). Locul situează, iar noțiunea de *situs* este și ea una dintre cele mai nesocotite, cel puțin în Occident, sau în epoca noastră. Despre dimensiunea topologică, cf. Pierre Francastel: *Peinture et société*. 1951.

Z

Zoolatrie: de la gr. *zoon*, animal, *latreia*, cult. Divinizarea animalelor.

Zoroastru: numele grec al persanului Zarathustra. Zoroastrism: religie a cărei formă modernă ar fi parsismul; zoroastrian: adept.

Zoroastru: primul dintre Înțelepți sau Magi, în antichitate. Membrii sectei lui — efectuau ritul avestei și practicau „cultul pur al focului”.

Zoomorf: de la gr. *zoon*, animal și *morphé*, formă.

1. Semne zoomorfe ale zodiacului „al căror simbolism este animal” (Taur, Berbec ...); 2. Ființe zoomorfe: prin ext., monștri siderali. (Despre *zoomorf*, Hermes adorat „în trupul animalelor”, cf. Raigeard, p. 352); 3. „Imaginile tradiționale pe care le reproducem pe hărțile cerului sînt resturile fosile ale unei luxuriante vegetații mitologice, iar anticii cunoșteau, afară de sfera noastră clasică, o alta, «Sfera barbară», populată de o întreagă lume de personaje și animale fantastice” (Franz Cumont; *Rel. or.*, p. 161).

Zoofor: de la gr. *zoon*, animal și *phoros*, care poartă. Termen prin care Vitruviu desemnează friza antablamentului, încărcată odinioară cu *figuri* de animale.

INTRODUCERE: Încercare de a defini arta fantastică în
locurile și ființele sale

1. LUMEA IMAGINILOR, Infern și hoardă. Chermesă, Melancolie, Asalt. Noapte și Zi, spirite animale. Sabat, dragon, șarpe (monștri ai tenebrelor), Inger, somn, magi, cocoș, haos, sfânt ispitit, personajul meditativ.

2. FIINȚA INFERNALĂ, Prințul tenebrelor, perechea și potrivnicul. Vrajitoare, Viciu, Luxură, Dulle Griet, Omul-colină. Înviere, arme inutile, Adormire. Șirul osîndiților, prada, Arhanghelul, Infernul cel mai adînc, Judecătorul, Călău, Pluton, Cerber, Caron. Grădina Paradisului, bariere de foc, scene devoratoare.

3. FURIA APOCALIPTICĂ, luptă împotriva dragonului, Cuvă, Coborîre. Iștar, Astartea (Catabaze), Cavernă, Tartar, Orcus, zeul cu mălucă, Lănci, Hermes. Cal, car, Hesperide, grotă, topografia Infernului. Hades, Infernul în văzduh, lumea forfotitoare, Fiul risipitor, Mat-ul.

4. NOAPTEA MISTERULUI, reflexul. Fuga în Egipt, Babel (1), drumul în spirală, Drum. Torrent, vad, traseu bifurcat, Hermes al drumurilor, spărtură, grotă.

5. DRUMUL, scara lui Iacob, brazde. solul presărat cu larve. Fortuna, drumul Emausului, drumul Damascului, ființa doborîtă. Înfățișarea dragonului învins; tributul omenesc, arhanghelul în armură. Depozitul funerar, prada.
— Artă fantastică; o istorie a spaimelor și a puterii de a crea.

1. SPAȚII ȘI LOCURI

6. **BESTIARUL UMAN**, infirmi, ologi, monștri (sub semnul milosteniei), jocuri de copii, Elck, *Lupla dintre Carnaval și Post*, *Uciderea pruncilor*, roata foamel (*Bucătăria săracă*), Dansuri macabre, armele implintate. Babel. Turlele bizare, Elefantul armat, Fuga Păstorului, Menestrel în colivie, Mizantrop (1).
7. **CIORCHINELE**, gura infernului, Proverbe; creaturi păroase, universul bastard, măști. Maimuțe cu lanț, antenă-armă. Omul-animal, situații propuse. Distrugerea Turnului Babel.
8. **ARHITECTURI ȘI LOCURI**, Fintină, Car, *Sedia*, pilon, mase, clipe de metamorfoză, „centrul”. Determinarea răsăriturilor, sedii ale puterii (stelă, falus, altar, baldachin, car ...), Arhanghelul.
9. **PLĂCEREA ILUZIEI**, Pallas și Centaurul. Momente de exces, forța revoltei. Cerul, cvartalele spațiului, Cavalerul-Arhanghel, Figuri.
10. **CONSTELAȚIILE**, conflict între om și hibrid, figuri panteice. Dioscuri, Olimp, forme delictuale ale aventurii, profet, luptă în invizibil, etapa paradisiacă (proximitatea), șah, figurile majore, grupul, proba.
11. **CĂRȚILE DE ARTĂ**, ilicită, știința lui Hermes, învățături pierdute, rolul înșelător al imaginii, figuri și cenacluri. Magnetism, sentiment de atracție, forță magică, operație alchimică, aventură. Apocalips, distanța dintre oameni și eroi, dragoni și hoarde: cea de-a treia lume (de odinioară), viața în labirint, Gigantomahii, Hermes psihagog, Arhanghelul.
12. **ZODIACUL**, *inversul*, purtătorul de mască, attribute ale puterii, Eon mithriac, secretul alchimiei, Saturn, Phanes, Abraham, Pitagora, Titani.
13. **IMAGINEA LUMII**, însingurarea, estropiatul, bufonul, Ieronim, Antonie, Simion. Expediția, apariția Iiber-cugetătorului, astronomul, tronurile celeste, spațiul cifrat, figurația aluzivă, pluralul.
14. **UNIVERSUL PLASTIC**, elemente identificabile, spații imaginare, empirie, romanul destinului. Aștri, semilună, A cincea natură, numere, calendar, omul perfect, bestiarul fabulos.
15. **PIETRELE GRAVATE**, sau **ABRAXAS**; simboluri ale cultului gnostic, magie numerică și alfabetică. Șarpe, ochi,

uraeus, leu și stele, sfînx, Anubis, animale cu cap de cocoș. Acon, heruvim, scarabeu, Horus, „harponari”, *flagellum*, Isis, Andromeda, Albina; rebusul zodiacal.

16. CERUL ȘI APA, Calea lactee, transmutație, linie vălurită, unduire, apa la rădăcina Arborelui.

17, 18, 19, 20, 21. INFLUENȚA GRAVURILOR ALCHEMICE, Sedii, Poartă, Figuri și Stilistică, Monștri și Embleme, elemente ale limbajului simbolic și pictografic. Filactere, vinete, persistența pretextelor, imaginea stranie. Ancoră, porumbel, elefant, „promptuar”, figură înclătă, „culegerea” de pietre, fresce, zei siderali. PRIVELIȘTI URBANE, Arezzo, „tabla de șah”, nor străpuns cu mina, punct alb, nevoia de crenelare. Înălțarea orașelor, evenimente ale vieții labirintice, monstru-mască, demon deasupra orașului; infernul în cer, vrăjitorie, magician, Luxură, încălecare, cădere, Empusă și vircolac. EREZIARHI ȘI NEBUNI, gînditori, Noapte, sfîntul Ieronim și leul, *Dict*, Dansuri macabre, Deșertăciune. Medium, loc sugerat, Melchior, spațiu, corp expus, supliciu. HABITATUL DEMONIC, hoarda obiectelor, supravegherea spațiului, regiuni, expansiune, aservire. Atrocitate, odaie, chilie, Îngerul și personajul adormit, ritul mîntuirii, cultul locurilor, Tages, „spuma”, fișile. PĂRȚILE ENIGMATICE, ușă falsă, spirală, „centrele” lumii, perspectivă, orașe, porți, praguri, axe, pustiu. Supra-realul, fundal cu orașe, sisteme de apărare, loc inaccesibil, împrejmuire, turniruri.

22. LOCURI ALE CRUZIMII, munți și spînzurători, *radix*, stîlpul infamiei, roata, Prevaricator, condamnați, Mulțime, urmărirea secretului. Plugar, căderea lui Icar, chei, decorarea porților, ornamente (motive împletite, coarne), labirintul ornamental. Sfînx, incintă, Amphion, Artemis (lină), portic, ecartelaș. Arc, caverne, fast arhitectural.

23. CAPUL PURTÎND O COROANĂ, tiară cu coarne, Arcimboldo, munți, poartă, personajul cu cap-donjon, coroană. Venus, oborocul lui Serapis, Vînători și sărbători, coroana-turn, șeful hierogamic. Demonul și coroana de flăcări, limbă, torsadă, coroană de lauri, Myrrha, *mazzocchi*.

24. CONSTRUCȚIILE, turn, terasă, munți cosmici, Ziggurat, complexe arhitecturale, coloană. Cupolă, tron, Sca-

25. LOCURILE MISTERIOASE, grote, staul, cavernă. Crip-te, „oracole“, Orcus, peșteră. Vîzulne, orificii, falii, cavități, stînci.
26. GROTA MISTERELOR ȘI PAZNICUL, Cerber, mar-tiriul în vîzul tuturor, Omul-colină, Lenea, Omul-furcă, tronsoane, Pămînt.
27. SFERA ȘI HIBRIDUL, ou, cuțit, vase.

II. FIINȚA HIBRIDĂ

28. GENIUL ÎNCERCĂRII ȘI AL RISCULUI, „situațiile critice“, arhivele fricii, forme iraționale.
29. ISPITIRI ȘI LUPTE, hibrid, himeră, sfînx, centaur, sfînt.
30. OMUL ALCHEMIC, scenografia terifiantă.
31. ESTIMAREA FANTASTICĂ, sirenă, Omul săl-batic, infirmi, Mag, uriași. Conflict, influența Cărților, Mînie.
32. PREZENȚELE COMPACTE, apocalipsuri, dragon, ris-curi. Torsiune, act figurat, aflux, nud, personaj păros, magie, revoltă, amenințare.
33. EPOPEEA HAOSULUI, anahoretul, mijloace vremel-nice de protecție, Judecător, prilejuri de șoc. Gîndire ma-gică, somație, răzvrătire, agresiune. Distrugere, violarea locului, nuditate magică.
34. MEDIUL PERTURBAT, Tebalde, arbore scorburos, apă, demon mobil, Cădere.
35. DESCENDENȚA MONSTRUOASĂ, dominație, cior-chine, ființă nevăzută, imaginea virtuală.
36. CONDIȚIA DE EMBRION, agresorul. Omul-șarnieră, „aripa Satanei“, revelația absenței. Căl piezișe, iruperea lumii, provocare, „înclăcel“.
37. OPERA HIEROGLIFICĂ, lacune, evocare. Exod, il-turghie a ritului, scene de „războire“.
38. FORME EXCEPȚIONALE. Bestiare „malefice“, uniu-nea *aventuroasă*, inițiere, macrantrop.
39. MONȘTRI ȘI DRAGONI, frenezie, înfățișare, ființele de hotar, figura insolită, sacrificiu, Calomnie, alianță, răscrucea forțelor, Omul-Remor.
40. „NAȘTEREA“ MONȘTRILOR, evenimente, asalt și dispută, mitul lui Cecrops, natură dublă, zar, revelație, in-corporarea în animal.

41. FRUMUȘETEĂ FORMELOR VIZIONARE, trecerea în corpul animal, furii gemelare, „poartă“, paznic. Persistența hibridului, monștri înaripați, Flară, creaturi înspăimântătoare, Devoratori.
42. CONTAMINAREA TITANICĂ, cenușă, canope, Phoenix, Centauri, călăriri. Îmblinzitor, Proteu, Melusina.
43. FIINȚA DUBLĂ, Pasiphaë, hierogamii. Țap, descendență, semne, Circe, însoțitorii Rătăcirii, fantezia monstruosului. Metamorfoză, geniul măștii, rătăcirea.
44. O SUITĂ VIZIONARĂ, *onochoet*, arici de mare, hipogrif, grifoni. *Serej*, hidră, animale-suflete, *sphinx*-femeie, „harple“, rapt, suflet-pasăre. Delfin, păsări, *ispășitor*, labirint, Minotaur, *hybris*.
45. SENSUL DESTINULUI, Gorgone, Garuda, cap armat, *ființa bifurcată*, Scylla. Licorn. Phoenix.
46. SEMNUL LUI ARGUS, corp, „cîmp“, Ochi, Bes, Horus, aripi, atribute. Mască la articulații, teriomorfism, corp presărat cu ochi, Heruvim, ochi în mină, hermafroditism, Faunus, Purusa. Bestiarul ochiului: gazelă, unicorn, cucuvea, ochi în triunghi, ochiul „oblic“ al judecătorilor. Magnetism lustral, Margot, Priap, *cauris*, *pudendum*, pește, coarne terminate cu bule. Soare și simboluri, misticul *della*, sferă, lampadarul din Cortona.
47. IMAGERIA MONSTRUOSULUI, Aldrovandi, ființa tricefală, Oameni-monștri, Acefal, Sciapod, Tarasca, aquae-manile, astroteratologie, Miracole. Veșminte, ființe compuse, curențe, loc, figură, suprareal.
48. APA ȘI FIINȚELE INFORME, Copilăria unei lumi interzise, șarpe, Leviatan, Taur marin, înveliș, ihtiomorfi, ihtioizi, Bufniță, Mapamondul din Pisa, echivalențe.
49. CIUDĂȚENIILE „AUTENTICE“, Metope din Modena, sul, orfism. Volumen, Lasa, cel de-al treilea braț, tăbliță, divinitate ambidextră, Hecate, vrăjitori.
50. FIGURILE POLICEFALE, Geryon, Gorgonele, Ianus. Mască, înveliș animal, părți animale, blană.
51. VALOAREA SIMBOLICĂ A FORMELOR FUNDAMENTALE. Natură, hibrid, exegeză gnostică, Tetramorf, Inversiune și răsturnare, actele anterioare.
52. BESTIARUL UMAN ȘI HIBRIDUL. „Prolecție“, mit paradisiac, Leu. Taur, elefant. Oannes, „Călugăr“, „veșmint“, simulacru, pește zburător, carul animal, pendul, Selene, Helios, bărci aeriene, pește. Gigantomahii, captivizare.

53. SIMULACRE, *Corabia nebunilor*, Ichtus. Delfini, Eros, flința plutitoare, navigație, Rătăcire. Broască, ou, Phanes, „Nunta alchimică”, flința originală.
54. STAREA DE RĂZBOI ȘI DE LUPTĂ, instinct, experiență augurală, oseminte, vultur. Viața nocturnă, animale heliace. Cocos, auroră.
55. CALUL, funcție chthoniană, psihopomp. Calul de luptă al apoteozel, cap de cal pe sol.
56. ANIMALE IMPURE SAU DESTINATE SACRIFICĂRII, cline, cerb, porc. Ied, Luxură, Behemoth, primul bou.
57. ALBINELE, Apicultori, Leu și Albină, divinație, fecioare, Speranța.
58. FIGURILE DE BUN AUGUR, vântul, iepure.
59. CUCUVEA, LUP, ȘARPE, Carul cu fln, Lupoaică, Trinacria, unduirea dublă și Amphisbenul. Vasilisci sau suplicierea lui Homer, arborele cosmic, Yggdrasil, Python, suierat, „poppisme”, *ophis*, *draco*, Urobros, Aion orfic, oul cosmic, monstrul invins, Cronos mithriacul, caduceu. Tusușă, șerpi antropomorfi, roată.
60. GENIILE RĂULUI, diabolus, daemon, suplicii. Neliniște, pedeapsă, ciorchine, tortură, ospăț infernal. Omul mascat, Mithra, monstrul-călău, *harpagones*, înghițitorul. Luntrea lui Caron, demonologie, nud dorsal.
61. JUDECATĂ, Înger, demon, Străinul, lumea originală. Puteri, judecători din infern. Izgonire, luptă în văzduh, Antagonistul.
62. DEMONUL, ispititoare, monstrul cap cu picioare, drăcușor. Ierarhie demoniacă, gemă, obiecte din universul domestic.
63. REȚELELE SPAIMEI ȘI ALE RUȘINII, lucrurile proscrise, „starea de război”. Părți animale, aripi întinse (mandala), sulică, fața posterioară, gheară.
64. ISPITIRE, costume, material. Revoltă.
65. COBORÎREA ÎN INFERN. Gheenă, ulcior, supliciu trudei, refugiul-burdus, Apocalipsul obiectelor, spada cu-vântului.
66. OBIECTELE DOTATE CU PUTERE, dagă, ulcior. Unealta, bită, clomag, lance.
67. STRĂINUL, PACTUL, drăcușor, popoare fabuloase. Impasibilitate, jurământ, Ira, Sabinul. Gobelini, Magician, Sirenă.

68. OPERA VOALATĂ, Mizantrop. Pungă, diavolul clericului, hibridul și sfera. Omul inamic al omului, oglinzi, zaruri, cărți de joc, partenerul nevăzut.
69. FIINȚELE FILOFANE, aspect diurn, lumină, îngeri, Jubilar, prezența stranie, satelitul înarmat, umbra. Conflict, omul, Vis.
70. OPERA ENIGMATICĂ, sens suprapus, paredru, Falma, vânător înaripat, Pegas, Mercur. Podar, botez, uriaș, Orion. Christophorus, lume hidrofană, opera este triptic.
71. CORPUL IMAGINAR.
72. HERMAFRODITUL, Salmacis, Agdistis, flința bisexuală, copilul lui Hermes. Androgîn, apariție, efeb, gnom, fabulos.
73. ECHIVOCUL, Eva-Adam, *pais*, îngeraș, calpig, Sibila, Astartea.
74. MITUL APARIȚIEI, Statuetele Venus din Magdalenian, primatul magiei, ciclul zeiței nude, Apsaras.
75. CĂSĂTORIA ALCHEMICĂ, diadă, dominație dublă, rivalitate ocultă, copiii-șefi. Arbore scorbuos.
76. VĂL ȘI ATRIBUTE, „ornament“, floare, organe sexuale, gesturi.
77. NUDITATEA RITUALĂ, valoare magică. Locuri, urmărire, „procesiune“.
78. DORSALITATE. Fresce, distincție *galantă*.
79. SURSELE ANATOMICE, Luxura romană, Triumf, maestru și discipol.
80. FAPTE ȘI AVENTURI, vicli, acuplări, cortegiu, scene carnavalești.
81. POZIȚII, arcatură. Funcție cosmologică, taină, heruvimi, inger-efeb, *putti*, embrion.
82. DIOSCURI, GEMENI, PŪTTI, atribute, cupluri, Adonis, *sacro bambino*, micul personaj. Copilul divin, îngerași, aspect ludic, „amorași“, îngerașul-demon, atelaj, homunculus-ul. „Mercur filosofic“, „copil“.
83. TRIUMFUL LUI AMOR ȘI ADEVĂRUL, spumă, barcă. Celălalt tablou, al treilea vreau, figura din oglindă, Cybela. Tamburină și cîmbal, actul *à rebours*, chipul înfricoșător, Saturnalii, horă.
84. APOCALIPSUL PLĂCERILOR OMENEȘTI, Grădină, Eden, izolare. Ferleire, orgii, act săvîrșit în comun.
85. FORME ALE EXCESULUI, relație, funcții adiacente.
86. CONSECINȚELE ACTULUI, gîndirea hibridului, experimentarea umană.

CONCLUZIE

87. EXPLORAREA PUTERILOR, itinerar, experiențe, căi indirecte, raporturi de dominație, sentiment abisal. „Disimulare”, negativul.
88. MUTAȚIILE, Bestiar, personaje, specii, hibrid, recurgerea la ocult.
89. OPERA ILUSTRATĂ, maniera neagră și inaccessibilul, predilecție pentru terifiant, miraculosul.
90. INVERSIUNE ȘI MANIHEISM, nudul, „Idelle”, putere și rotație, „revelație”.
91. PUTEREA OCHIULUI ȘI A „MINȚII”, simbol, Capricii arhitecturale, materiale, inclinație către enigmatic, resursele regiei și ale terifiantului.
92. O PRODUCȚIE SUBVERSIVĂ, logica răsturnării, universul irațional, imaginație.
93. EXPERIENȚA, culoarea-simbol, laicizarea universului, indicibilul; adevărul operei, riscul nebuniei.
94. INCONȘTIENTUL, material și text, ființe excesive, sensul misterului, incognoscibilul.
95. EXPRIMAREA INSTINCTULUI, Primitivi, fenomenul verosimilității.
96. MIJLOACE NOI, film, construcții animate, *cealaltă parte*, aspecte multiple, juxtapunere, opera extremă.
97. MOMENTUL APARIȚIEI OPEREI, matrice, forme, invenții, aventura obiectului.
98. ELEMENT, DETALIU, OBIECTE, spațiu oniric, mitologie modernă, tematica universului individual, lume sexuală. Dialectică a obiectului, construcție a imaginarului, stranietate.
99. JOGUL MÎINII, amalgam, totalitate, simț tactil, locuri, construcții, cunoaștere, „forme cosmice”. Aventură.
100. MOMENT DE RUPTURĂ, obiect, aparat, mașină. Disjuncție, capriciu, exigență, joc.
101. ELEMENTE, FORME, MATERIALE, colaje, „rămășițe”, adaos, *Merz*.
102. ARHITECTURĂ FANTASTICĂ, *Merz-bau*.
103. INSOLIT, portret, graffiti.
104. LUMINĂ, fixată; loc, racursu, situare, răscruce, labirint.
105. NOȚIUNI, inversiune, răsturnare, disjuncție, juxtapunere, discontinuitate, aglomerate, rețele hibride. Realități.

106. RĂSTURNARE, inversiune creatoare, gândire negativă, obiect dinamic. Lucruri în locul lor.
107. LEGI, răsturnate; pluralitate, oscilații, univers fabulos, subconștient, timp.
108. AMBIGUITATE, manechine, „bust“, „pul“, forme.
109. IDENTITĂȚI, polarități inverse, opere misterioase, hibrid, săgeți, tensiuni, gesturi, forțe, regnuri, planuri, multiplicare, acord, contramiscare.
110. LABIRINT OPTIC, semn, orientare, capcană, căutare, detalii.
111. SUPRAREALISM, imagini.
112. AVENTURĂ, momente de ruptură, scriitură automată, automatism grafic, structură, arie, cîmp, punct alb.
113. STRUCTURI, obiecte, imagini, „desfășurare“, obiect mobil.
114. EROTISM, obiecte-personaje, dorință, proces, condiție a cruzimii. Corp, neliniște, magnetism al elementului.
115. ETEROGENUL, diversitate, punct optic și mișcare, oscilații, volume iluzorii, știință a mișcării.
116. MITOLOGIE, Minotaur, Povești, exactitatea imaginarii, bizarul.
117. IMAGINI, diamante, frotaje, „materialele“, distrugerea planului, arle, hazard și gest, căutări, descifrare, risc, deplasare, osmoză, magnetizare, „caligrafie“.
118. ENIGME, punct de neîntrecut, semn, vectori, ținte, diagrame, nuditate, *om-semnal*, extensiune.
119. MATERII, experiență vizuală, gesturi.
120. DESEN, linii, forme, mască, sfînx, metamorfoze.
121. GESTUALITATE, „inscripție“, „contragere“, disjunție.
122. ORIGINARUL, act, ființă, forfotă, tensiune, coordonate, ramificații.
123. IMAGERIE, om, constelații, ambiguitate, rupturi.
124. CRUZIME, obsesie, refugiu, nervuri, motive, oglinzi, personaje somnambule, nud-trofeu, mulțimi.
125. EXOTISM, intensitate, locuri familiare, dezintegrare, vertij.
126. ASPECTE interloare, minuițe, act magic, fragmente.
127. CONFLICT, între imagine și obiect.
128. SCULPTURĂ, îmbucătățire, omul-cactus, operă monumentală, meditație, creație.
129. GRAVURĂ, linii, haos, balans, „abatere“.
130. „CRIZĂ“, celălalt limbaj.

131. OPERE, intensitate vizionară, explorare, intimitate.
132. EXPERIENȚE, tehnici, simbioză, valorile enigmei, variații.
133. CREAȚIE, formă mată, linie, ființe-pretext.
134. DENSITĂȚI originare, goluri, forma „în stare născândă”, regnuri, răzvrătire, formă ambiguă, tensiune a gestului expresiv.
135. AUTENTICITATE, desene, fundal, profunzime, diversitate.
136. OPERE ȘI FIINȚE, originalitate, experiență, imagine, renaștere, redescoperire, detectare, spaimă, monstru, „mecamorfoze”, fantastic modern, miraculos, univers psihic, răsturnare, fantezie, procesul raporturilor.
137. CĂI LĂTURALNICE, invenție, faze, înmă fixată, maniheism, metamorfoză, semne, jucării, monștri, univers mineral, flore fabuloase, forme tentaculare, dorință, cosmologie, „viziuni”.
138. OBIECTE ARAHNIDIENE, de „vertij total”.
139. FIGURĂ, forme, structură imbricată, triadă (implicită), neliniște, rețea, poziție, instinct ludic, grup, experiență implacabilă.
140. JOC, materie, pasiune, transparențe, complexitate, hoardă, frenezie, pietrificare.
141. REȚELE, contorsiuni, enigme, acțiuni ale androginului, dezarticulare, „deformare”, suplețe.
142. ARTĂ SAVANTĂ, haosul construcțiilor, dedal, amenințare, perspective, luptă, arhitecturi fără nume.
143. REȚEAUA CONSTELAȚIILOR, stare magnetică, intenție psihologică, enigmă, forță de expresie; arta fantastică: o cale de acces la tainele creației.

INDICE

- Abélard (Pierre) 295,
 Abiron 168
 Abraham 72, 268
 Abraham Judaeus 292,
 293
 Abrak 157
 Abraxas 77, 81, 163, 256,
 266, 269
 Abydos 80
 Acefal 144
 Acropole 273, 303
 Acteon 161, 318
 Adam 105, 152, 185, 202,
 269, 289
 Adam și Eva 186, 304, 305,
 327
 Adamael 157
 Adonis 194
 Afrodita 185, 190, 196, 197,
 306, 314, 315, 316
 Agdistis 185, 319
 Aglibol 142
 Agrippa (Cornelius) 246,
 247, 248, 250, 252, 254,
 255, 256, 260
 Ahura-Mazda 74
 Aion 272, 320
 Airavata 153
 Alacathoos 152
 Alciat 50, 82, 83, 121, 127,
 137, 139, 193, 260, 263,
 273, 281, 284, 306, 309
 371 Alde 83
 Aldrovandi 85, 93, 112,
 121, 142, 273, 279, 287,
 296
 Alexeieff 219
 Alexandru 131, 309
 Alleau (René) 81, 253, 268
 Allègre 317
 Altdorfer 264, 275
 Amaravati 187
 Amenti 277, 289
 Amphiletus 250
 Amphion 94, 188, 333
 Amphitryon 185
 Anaximandru 147
 Andromeda 80, 302, 304
 Ananke 337
 Anteu 205
 Antinoüs 302, 312
 Antifilos 284
 Antonie 55, 73, 110, 119,
 125, 156, 161, 172, 175,
 177, 191, 261, 278
 Anu 94
 Anubis 79
 Apelles 284, 307, 310
 Apian 282
 Apis 271
 Apocalips 35, 70, 72, 108,
 112, 130, 135, 142, 146,
 159, 177, 198, 260, 280
 Apollinaire (Guillaume)
 212
 Apollinarius (Sidonius)
 315
 Apollodor 183

- Apollo 134, 163, 194, 270,
 285, 286, 295, 313
 Apollonius 102
 Apsaras 187
 Apuleius 38, 112
 Aquarius 65, 267
 Aralus 66
 Archipenko 214
 Arcimboldo 96, 123, 228,
 276
 Arcs 131
 Argo 266
 Argos 138, 151, 356
 Argus 138, 287
 Arhanghel 44, 50, 52, 63,
 64, 71, 131, 134, 144,
 160, 177, 178, 220, 260,
 261, 285, 333
 Ariel 63
 Arion 156
 Aristofan 157
 Aristotel 246, 266
 Arius 87
 Armida 86, 141
 Arnim (Achim d') 112—
 113, 219
 Arp (Jean; Hans) 210, 211,
 221
 Arsu 142
 Artaud (Antonin) 227
 Artaxerxes Mnemon 102
 Artemidorus 298
 Artemis 94, 97
 Artigas 232
 Arx 252
 Astartea 44, 187, 194, 283,
 306
 Astreca 75
 Atargatis 306
 Atena 63, 137, 286, 288
 Athanor 278, 292
 Atlan (Jean) 222, 223, 224,
 331
 Atlantida 81
 Atropos 157
 Auberjonols (René) 204,
 233, 234
 Augustus 182
 Augustin (sfintul) 289
 Aurwandil 81
 Ausonius 294
 Averroes 87
 Baal 194
 Babel (Turnul) 43, 47, 48,
 54, 55, 59, 73, 97, 99,
 136, 203, 238
 Bachus 45, 189, 194, 195,
 243, 250, 306, 307, 309,
 310, 311, 312, 313, 314,
 315, 318
 Bachelard (Gaston) 236, 337
 Bacon (Roger) 248
 Bacou (Roseline) 321
 Bade (Josse) 296
 Baes (Rachel) 227
 Balawat 97
 Baldass 264, 269
 Baldung Grien (Hans) 182,
 300
 Baltrušaitis (Jurgis) 60,
 82, 241, 260, 276, 284,
 288, 290
 Barbault (André) 271
 Barbey d'Aurevilly 204
 Bardesanes 320
 Bardon (Henry) 279
 Barlet 112
 Basanoff (V.) 300
 Basilide (Gnosticul) 77
 Basilius Valentinus 278,
 292
 Baubô 190, 284
 Baudelaire 203
 Baudelot de Dairval 266
 Bayard (Jean-Pierre) 285
 Bayle 302
 Beccher 193, 306
 Behemot 162
 Beigbeder (Olivier) 283,
 295
 Bel 67, 142
 Bellange 123
 Bellini (Giovanni) 83, 97,
 157, 165, 179, 184, 195,
 243, 263, 273, 306, 307,
 311, 313, 314, 316, 317,
 319
 Bellmer (Hans) 139, 237,
 238
 Benesch (Otto) 275, 322
 Berbiguler 202
 Berenson 57, 269, 312
 Bergerae (Cyrano de) 112
 Berghe (Fritz van den) 235
 Berne-Joffroy (André) 312
 Bernini 137, 288

Bérose 156
 Bertall 202
 Berthelot (M) 247, 248
 Bes 80, 138, 144, 190
 Bessy (Maurice) 320, 321
 BhAdja 95
 Bibescu (Emmanuel) 205
 Biblia 269, 278
 Bidez (J.) 102
 Bissière 228
 Bivia 48
 Blake 113, 201, 202, 203, 206
 Blanchet (A.) 284
 Blanchot (Maurice) 179
 Blin (Georges) 310
 Bloemardinne 191
 Böcklin (Arnold) 204, 326
 Bode (W.) 313
 Boehme (Jacob) 255, 293
 Boaistuan 276, 281
 Boetos 313
 Bolliger (Hans) 212
 Bomarzo 153
 Bona 217, 235
 Bonanni (Filippo) 96
 Bonger (A.) 321
 Boreus 98
 Borsippa 100
 Bosch 40, 42, 48, 53, 55, 57, 58, 61, 68, 73, 86, 88, 99, 100, 106, 110, 120, 123, 125, 131, 134, 135, 137, 138, 140, 145, 146, 147, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 162, 172, 182, 188, 192, 194, 198, 199, 243, 244, 245, 250, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 275, 278, 279, 280, 284, 285, 292, 296, 297, 298, 299, 309, 310
 Bossert (H. Th.) 288
 Bousquet (Joë) 221
 Bote 317
 Botticelli 274, 307, 308, 310, 319
 Bousset 320
 Bouts (Thierry) 48, 154, 261
 Bracelli 123, 276, 280
 Brâncuși 229
 Brant (Sebastian) 206, 306
 Braque (Georges) 210, 229, 333

Brauner (Victor) 228
 Breton (André) 35, 205, 209, 212, 216, 217, 218, 219, 220, 227, 236, 327
 Breydenbach (Bernardo) 281
 Brion (Marcel) 331
 Broderlam 305
 Bruegel (Pieter) 40, 49, 53, 54, 55, 57, 58, 61, 73, 86, 90, 93, 100, 134, 146, 154, 159, 163, 170, 172, 179, 182, 261, 263, 264, 267, 273, 278, 279, 285
 Brugulère (P.-G.) 229
 Bruno (Giordano) 314
 Bruyne (Edgar de) 308
 Bucefal 131
 Bupho 162
 Burnouf (Emile) 305
 Burnouf (Eug.) 288
 Burri 237
 Butler (Reg) 228, 229, 332
 Cabalä 186, 267, 281, 297
 Calder 218
 Callot 90, 137, 191, 274
 Calrus 83
 Canopus 65, 81, 266, 267, 269
 Canseliet (E.) 81, 84, 273, 278, 293, 294
 Cantens (Maurice) 215
 Cantimpré (Thomas de) 290
 Caravaggio 311, 312
 Carcopino (Jérôme) 164, 287
 Cardea 94
 Carol cel Mare 153, 295
 Caron (Antoine) 123, 169, 265
 Carpaccio (Vittore) 48, 49, 51, 57, 135, 139, 152, 159, 181, 262, 263, 269, 273, 280, 281
 Carrá (Carlo) 215, 326, 327
 Carroll (Lewis) 113, 204, 208
 Carthelon 92
 Carton (Raoul) 248
 Casandra 190
 Cassirer (Ernest) 243, 315
 Cassou (Jean) 215

Castagno (Andrea del) 106, 153
 Castor 75, 269
 Catena (Vincenzo) 307
 Catoblepas 149
 Cats 82
 Caus (Salomon de) 200
 Cecrops 128
 Ceferus 288
 Celicev (Pavel) 236
 Cellini 190
 Censorinus 147
 Centaur 64, 110, 131, 136, 201, 252, 277, 311
 Cerber 42, 131, 137, 161
 Ceres 44, 201
 Cézanne 213
 Cezar (Iulius) 159
 Chagall (Marc) 214, 324, 325
 Chaplin 208
 Charon 42, 45
 Charonton (Enguerrand) 264, 266, 274
 Chastel (André) 241, 242, 243, 245, 265, 273, 276, 280, 308, 310, 312, 314, 319
 Cheol 168
 Chesnel (A. de) 286
 Cheval (Ferdinand) 208
 Chirico 93, 210, 326, 327
 Chiron 75
 Chompré 244, 246
 Christos 69, 151, 175, 278, 282, 284, 298
 Cicero 194, 251, 260.
 Ciclop 99
 Clark (K.) 319
 Circe 99, 132
 Clio 319
 Clito 92
 Cnossos 174
 Cock (H.) 55, 57, 267, 279, 280
 Coelès 112
 Cohen (H.) 97
 Combe (Jacques) 264, 266, 279, 285
 Consus 40
 Contenau (G.) 131, 132
 Coppler (A.C.) 245, 251
 Corbin (Henry) 75, 182
 Cordier (Daniel) 323
 Coré 97

Cosimo (Piero di) 161
 Cote 168
 Courtlin 238
 Cousin (Jean) 265
 Coutaud (Lucien) 226
 Cranach 152
 Cristofor (sfintul) 48, 169, 305
 Cronos 72, 73, 166, 169, 268
 Crotus 75, 169
 Ctésibios 252
 Cumont (Franz) 66, 79, 102, 153, 166, 197, 272
 Cybela 97, 98, 197, 289, 315, 316, 319
 Cydon 285
 Cyrene 251
 Dall (Salvador) 218, 219, 337
 Damme (Suzanne van) 228
 Dante 45, 47, 202
 Daphnis 137
 Datan 168
 David (Gérard) 161
 Dedal 135, 201, 285, 286
 Delcourt (Marie) 286
 Delisle L. 178
 Delvaux (Paul) 226
 Demeter 44, 97
 Demonts (L.) 298
 Dendérah 289
 Desiderio (Monzu) 123
 Desprez (François) 112, 121, 144, 154, 278, 281, 288
 Deucalion 111
 Dhorme (Edouard) 155
 Diana 96, 97, 295, 315
 Didron 274
 Dionysos 131, 147, 168, 183, 245, 272, 286, 303
 Dioscuri 67, 75, 80, 94, 165, 188, 194, 269
 Dominguez 210
 Donatello 305, 313
 Doré (Gustave) 202
 Dorland (Rainer) 331
 Dottin (Georges) 94
 Dragon 44, 48, 49, 50, 89, 295
 Dubuffet (Jean) 213, 222, 323
 Duchamp (Marcel) 209, 210, 214, 220

- Dulle Griet 40, 54, 55,
 260, 261, 262, 285
 Dumézil (Georges) 159, 291
 Dürer 85, 91, 159, 240,
 241, 243, 245, 247, 251,
 252, 255, 256, 257, 258,
 260, 261, 263, 268, 270,
 273-274, 280, 281, 288,
 307
 Durivaux (G.) 251
 Dussler (Luitpold) 307,
 311, 314
 Duthuit (Georges) 237

 Eckhart (Meister) 194
 Elehoe 157
 Elck 54, 56
 El Greco 275
 Eliade (Mircea) 62, 82,
 94, 126, 192, 253
 Eluard (Paul) 334
 Elworthy (F.T.) 149
 Emaus 50
 Empedocle 131
 Empusa 86
 Enklaar (D. Th.) 297
 Enoch 112
 Ensor (James) 204
 Erasmus 119, 296
 Erechtheus 93
 Erinii 136
 Ernst (Max) 82, 92, 210,
 211, 216, 220, 221, 322,
 323, 327, 328, 329, 338
 Eros 156, 194, 226, 250,
 274, 308, 314, 317
 Esculap: cf. Serapis 271,
 272
 Estienne (Charles) 205
 Euclid 258
 Eumen 161
 Euryale 136, 286, 286
 Eurynomos 174
 Eva 187, 310
 Ezechiel 139, 151, 192, 300

 Fabre (Gabrielle) 287
 Faraon 269
 Farnese (Ottavio) 236
 Faust 178
 Faun 139, 200, 284
 Fecloara 75, 101, 163, 270
 Fecloara (Maria) 43, 49, 75,
 96, 298, 304

 Ferro 217, 235
 Festuglère (A.J.) 142, 186
 Ficino (Marsilio) 250, 313
 Fillger (Charles) 327
 Fini (Leonor) 222, 330, 331
 Flocco (Giuseppe) 314, 319
 Firmicus Maternus 127
 Flaccus (Valerius) 315
 Flamel (Nicolas) 292, 293
 Flaubert 316
 Florența (Antonin de) 193
 Fludd (Robert) 112, 293
 Focillon (Henri) 115, 178,
 239, 247, 290
 Fogolari (Gino) 307, 311, 314
 Folengo (Teofilo) 297
 Fons (zeul) 292
 Fortuna 50, 263, 299, 307,
 316, 317
 Fouquet 100, 141, 168, 275
 Francastel (Pierre) 175, 179
 Francis (Sam) 237
 Francisc (sfintul) 104
 Fränger (Wilhelm) 187, 307
 Frankert (Hans) 57
 Frazer 315
 Freidank 299
 Freud 298
 Frison (Gemma) 282
 Frobenius 83
 Frobenius (Léo) 274
 Fuchs 217, 234, 327
 Fulcanelli 81
 Furi 174, 246, 299
 Furtwängler 291
 Füssli 202

 Gabriel (Ingerul) 182
 Gaddi (Agnolo) 110
 Gafurius 319
 Ganymede 188
 Garner (Noël) 112
 Garuda 137
 Gatch 237
 Gauguin 205
 Gazeau 295
 Geiger (Benno) 276
 Geiger (Ferdinand) 270
 Gellone 300
 Gérleault 203
 Gerson 152
 Geryon 149
 Gesner (Conrad) 112, 154,
 279, 296

- Gheena 168
 Gheorghe (sfîntul) 44, 177, 280
 Ghilgames 131
 Ghyka (Matila C.) 258
 Giacometti 218
 Glde (André) 203
 Gledion-Welcker (Carola) 325
 Gigantomahii 71
 Gilson (Etienne) 295
 Glanvil 112
 Glasenapp (H. von) 141
 Gläser (R.) 195
 Gnoză 70, 80, 145, 267, 297
 Göding (Heinrich) 276
 Godiva (Lady) 189
 Gogh (Vincent van) 206
 Goldberg (Oskar) 236
 Gombrich (E.H.) 315
 González 229
 Gorgone 136, 142, 149, 274, 286
 Goujon (Jean) 265
 Goya 39, 90, 202, 244
 Gozzoli (Benozzo) 63, 97, 262
 Graf (Urs) 172
 Grandville 202
 Graverol (Jane) 235
 Greenens (Robert) 236
 Grenier (Jean) 231, 325
 Grimm (frații) 202
 Gris (Juan) 213
 Groethuysen (Bernard) 331
 Grohmann (Will) 325, 326, 331
 Grünewald (Mattias) 58, 110, 180, 265, 299, 304
 Grünpeck 144
 Gruppe 309
 Gryllos 132, 284
 Guernica 334
 Guyette (René) 235
 Guthrie (W.K.C.) 287
 Gynaimanes 280

 Hades 45, 46, 130, 137, 148, 286
 Haftmann (Werner) 215, 327, 328
 Hamcel (Alart du) 55, 265
 Haos 45
 Harpli 135, 201
 Harpocrate 284
 Hartlaub (G.F.) 307
 Hathor 190
 Haucourt (G. d') 251
 Hauteceur (Louls) 271, 275, 290
 Hecate 149
 Hecira 318
 Heemskerck (Maerten van) 201
 Heerbrant (Henri) 217
 Hefalstos 63, 183, 261, 286
 Heinvogel (Conrad) 252
 Helios 155, 159
 Héniochos 289
 Hentze (Carl) 82, 161
 Héracles 288
 Heraclit 320
 Hercule 135, 137, 149, 180, 183, 263, 308, 314
 Hermae 306
 Hermafrodit 72, 185, 190, 305, 308, 318
 Hermes 45, 48, 59, 61, 62, 65, 66, 68, 69, 71, 77, 86, 91, 98, 100, 103, 107, 111, 156, 162, 163, 176, 179, 182, 185, 189, 194, 197, 243, 245, 263, 266, 270, 281, 316, 319
 Hermogene (magicianul) 86, 279, 285
 Herodot 104, 319
 Herold (Jacques) 226
 Heruvim 139, 151, 192
 Heslod 39, 72, 73, 149, 195, 196
 Hesperide 45, 165
 Heyden (Pieter van der) 86, 296
 Hidra 164
 Hîmera 110, 135, 201, 278, 303
 Hipogrif 66, 159
 Hoffmann 202
 Holbein 296, 299
 Hölderlin 113
 Holmberg (Uno) 100
 Homer 165
 Horus 79, 80, 138, 139, 149
 Houvet (Et.) 294
 Hugnet (Georges) 338
 Hugo (Valentine) 219
 Hugo (Victor) 203, 321 376

Huizinga (J.) 244, 299
 Huyghe (René) 324
 Hygia 317
 Iacob (scara lui) 49
 Iacob (sfîntul) 86, 277, 279
 Iamblichos 81, 162
 Ianus 45, 150, 151, 156,
 168, 291, 292, 294, 295
 Iblis 172
 Icar 50, 94, 263
 Ichton 106
 Iehova 54, 93, 139
 Ieremia 36, 40, 73
 Ieronim (sfîntul) 86, 97,
 152, 153, 273
 Ierusalim 97
 Ieseu 298
 Illos 305
 Indra 141, 153
 Infern 35, 43, 44, 45, 131,
 135, 140, 142, 161, 164,
 168, 175, 181, 182, 266
 Inger 105, 152, 169, 170,
 184, 247, 248, 301, 304
 Ioan (apostol, sfînt) 268,
 277
 Ioan (Botezătorul) 291
 Iona 282, 301, 302, 304
 Iov 166, 303
 Isaia 98, 146, 193
 Isenheim 119
 Iștar 44, 152, 187, 283
 Isis 77, 182
 Iulian Apostatul 97

 Jäckel (M.V.) 270
 Jagrath 271
 Jarry (Alfred) 207, 208,
 320
 Jeanmaire (H.) 92, 288
 Jemsid 192
 Johannot (Tony) 202
 Jouffroy (Alain) 235
 Jung (C.G.) 173, 281
 Junona 81
 Jupiter 74, 188, 243, 257
 271, 272, 289

 Kafka (Franz) 222, 331
 Kahnweiler (Daniel-Hen-
 ry) 334
 Kampf (Max) 231, 334
 Kandinsky 215
 Kerényi (Karl) 194

Kere 40
 Keunen (Alexis) 235
 Khunrath 112, 241, 256
 Kircher (Athanasius) 112,
 261, 266, 267
 Klee (Paul) 82, 215, 217,
 325, 326, 328
 Klossowski (Pierre) 325
 Koyré (Alex.) 250
 Kronos 272
 Kubera 192
 Kubin 208

 Lacchin (Enrico) 277
 Lam (Wifredo) 228
 Lambsprink 112
 Laren (Mc) 213
 Larionov 210
 Lassaigne (J.) 324, 338
 Latini (Brunetto) 82, 201
 Latran 301
 Lauer (J. Ph.) 272, 289
 Laurens (Henri) 178, 229,
 332, 333
 Lebel (Robert) 209, 331
 Lecomte (Marcel) 216, 332
 Ledoux (Claude-Nicolas)
 279
 Leeuw (G. van der) 128, 173
 Legrand 276
 Lély (Gilbert) 221
 Leonardo 76, 91, 157, 276,
 309, 310, 311, 312
 Leviatan 165, 166, 282
 Lévy-Strauss (Claude) 304
 Levy (Isidor) 156
 Licorn 137
 Limbour (Georgès) 215,
 323
 Limbourg (frații) 92
 Lochner (Stephan) 155, 171
 181
 Lo Duca 320, 321
 Longhi 305
 Lopez-Rey 244
 Lorenzetti (Ambrogio) 91,
 275, 304, 314, 319
 Lucian 116, 165
 Lucifer 89, 274, 301
 Lucrețiu 176
 Lullus (Raimundus) 152
 Ludwig 269
 Luna 270, 320
 Lupercali 190

Luther 144
 Luxura 40, 86, 190, 261, 262
 Mabile (Pierre) 134
 Magna Mater 197
 Magnasco 202
 Magritte 217
 Maillard (Elisa) 246, 257, 258, 259
 Maitani (L.) 291
 Makara 135
 Malakbel 66
 Mâle (Emile) 151, 277, 301
 Malraux (André) 320
 Malraux (Clara) 331
 Mander (van) 57,
 Mandeville (J. de) 276
 Mandiargues (André Pieyre de) 221, 237, 330, 331
 Manéthon 271
 Mani 40
 Mannhardt 280
 Mantegna 48, 265, 317
 Manuel Deutsch (Niklaus) 58, 110, 138, 172, 175, 177, 265
 Marangoni 312
 Marcus 293
 Margot 261
 Maria 236
 Maria (profetesa) 269
 Maria (sfânta, Egipteanca) 190, 281, 306
 Marini (Marino) 232, 335
 Marrou 148
 Marte 103, 131, 164, 177, 243, 272, 278, 311, 312, 313, 314, 318,
 Marsilio (Ant.) 307
 Marteau 262
 Martini (Simone) 91, 194, 273
 Marx (Jean) 174
 Masaccio 305
 Massignon (Louis) 90
 Masson (André) 219,
 Mat 46, 47, 262
 Matei (apostolul) 181, 192
 Matta 217, 227
 Matton 285
 Mauron (Charles) 206
 Mauss (Marcel) 151, 192
 Medeea 94, 149
 Meduza 136, 159, 286, 288, 304
 Megenberg 143—144
 Melchior 88
 Méliès (Georges) 208, 320, 321, 322
 Mella (Pomponius) 286
 Melkart 92
 Melusina 132, 201
 Memling (Jean) 201, 274, 303
 Menade 166
 Menelaus 267
 Mercur 48, 100, 111, 182, 243, 269, 270, 272, 277, 318
 Mercurio 277
 Meryon 202
 Merlin-Poinssot 275
 Metatron 86
 Meun (J. de) 292
 Maurice (Paul) 203
 Meylan (E.F.) 315
 Michaux (Henri) 221, 222, 330
 Michelangelo 311, 312
 Midas 154
 Mihail (arhanghelul) 45, 260, 261
 Milton 203
 Min (zeul) 132
 Minerva 299
 Minos 285, 286
 Minotaur 136, 285, 286
 Mirandola (Pico de la) 298
 Miró (Joan) 210, 213, 231, 232, 324
 Mirrha 137
 Mithra 72, 102, 103, 139, 156, 165, 242, 271
 Modigliani 212
 Moire 40
 Moise 86, 269
 Molmenti (Pompeo) 269, 281
 Mondrian 214
 Monica (sfânta) 182
 Monod-Herzen (Edouard) 258
 Montelius 291
 Montfaucon 64, 65, 77, 80, 105, 165, 261, 266, 267, 272, 273, 284, 285, 294, 295
 Montluisant (E. G. de) 278 378

Moore (Henry) 232
 Morandi 326
 Moreau cel tânăr (le jeune)
 202
 Moret 270
 Moschini (Vittorio) 308,
 311
 Mowinkel 113
 Muller (Robert) 236, 237,
 332
 Munch (Edvard) 322
 Munster (S.) 112, 281, 289
 Murillo 142

Naga 146
 Nartow (van) 102
 Necromant 89
 Neher (André) 267
 Nemesis 260, 263, 307,
 317

Neptun 66, 67, 81
 Nereide 134
 Nero 178
 Nettensheim (cf. Agrippa)
 245

Netter 337
 Nilsson 170
 Nin-Gish-Zi-Da 135
 Niobé 111
 Nix 45
 Noachit 243
 Nock (A.) 270
 Nodier (Charles) 202
 Noe 122, 279, 297
 Numa 139

Oannes 154, 156, 302
 Obsequens (Julius) 282
 Oedip 289
 Oestvoren (J. van) 297
 Ofiți 77
 Olimp 67
 Ops 40
 Orcagna 190, 304
 Orcus 45, 103
 Origen 174
 Orion 80, 183
 Ormuzd 142
 Orfeu 46, 99, 111, 157,
 162, 245, 308, 319
 Osiris 77, 138, 315
 Ossorio 237
 Ovidiu 185, 287, 309

Paalen 210
 Pallas 63, 64
 Pan 111, 190, 304
 Pandora 63, 187
 Panofsky (Erwin) 240, 241,
 242, 244, 245, 259, 297,
 314
 Pantagruel 278
 Paolo (Giovanni di) 276
 Paracelsus 60, 116, 172,
 246, 256, 281, 292
 Paré (Ambroise) 154, 279
 Paris 201
 Parisot (Henri) 204
 Parker (Claire) 219
 Parrot (André) 283
 Pasiphaë 132
 Patinir (Joachim) 168, 175,
 Paulhan (Jean) 222, 323,
 324, 335
 Pausanias 180, 188, 316
 Pavel (sfântul) 50, 66, 277,
 300
 Pegas 81, 182
 Penelopa 326
 Penteu 168
 Pernety 241, 242
 Perrot 291
 Perseu 80, 159, 190, 304
 Petrarca 306
 Petru (sfântul) 72, 94, 277
 Phanes 72, 157, 308, 309
 Philalet 248
 Philon 100, 112, 161, 275
 Phoebus 313
 Phoenix 131, 137, 284
 Phoroneus 111
 Pianti (Francesco) 277
 Picabia 211
 Picard (Charles) 165, 272,
 284, 289, 303
 Picasso (Pablo) 209, 322,
 333
 Plindar 159
 Piranesi 99, 203
 Pirithoüs 166
 Pirrha 110
 Pisanello 191
 Pisano (Niccolo) 301
 Pitagora 72, 75, 99, 111,
 156, 161, 162, 245, 252,
 260, 266
 Plithon 103, 165
 Platon 259

- Pliniu 111, 112, 148, 190,
 282, 284, 286
 Plotin 226
 Plutarh 81
 Pluton 42, 45, 171, 261,
 271, 272
 Poe 206
 Poltos 149
 Pollphilos 61, 112, 265,
 274, 275, 280, 289
 Pollock 237
 Pollux 75, 269
 Polygnotus 94, 176
 Polymnia 250
 Pomerius 191
 Pomona 265
 Pomponazzi 112
 Ponge (Francis) 229, 323,
 333
 Porcher (Jean) 300
 Porphirios 104
 Poseidon 81, 92, 104, 185,
 273, 288
 Power (J.W.) 258
 Priap 141, 156, 189, 318
 Prinzhorn (Hans) 337
 Proclus 126, 157, 271
 Profet 67, 72
 Proserpina 261
 Proteu 131, 134
 Prudentiu 277
 Pruncul 49, 50, 184
 Ptah 65, 266
 Ptolemeu 75, 140, 289
 Puech (Henri-Charles) 62
 Purușa 139
 Pythia 103, 165

 Quinart 202

 Rahab 282
 Ramuz 233, 234
 Raval (M.) 279
 Ray (Man) 218
 Raynal (Maurice) 213, 322,
 327, 334
 Rays (Gilles de) 169
 Ré 77, 79, 80
 Read (Herbert) 332
 Réau (Louis) 277, 278,
 282, 284, 290, 301
 Redon (Odilon) 129, 206,
 321
 Reinhardt (Oskar) 58

 Relsch (Georgius) 172
 Rembrandt 142
 Restif de la Bretonne 112,
 201
 Reuwich 281
 Rey-Millet (Constant) 227
 Rhea 97, 197, 316, 319
 Ribemont-Dessaignes (G.)
 336
 Rich (Anthony) 252
 Richier (Germaine) 233,
 335, 336
 Rimbaud 336
 Riopelle 237
 Rivera (Diego) 213
 Robert (Fernand) 289
 Roché (H.-P.) 220
 Rochette (R.) 183
 Rodocanachi (E.) 319
 Rops (Félicien) 204
 Roscher 163
 Rougier (Louis) 252, 266
 Rousseau (Douanier) 208
 Roy (Claude) 324
 Rubens 142
 Rumina 304
 Ruysbroeck 152, 296

 Saba 106
 Sabellius 87
 Sade 169
 Săgetătorul 75, 81
 Saint-Martin (Louis-
 Claude de) 255
 Salmacis 185
 Salomon (Bernard) 282
 Samson 100
 Sand (George) 202
 Sand (Maurice) 202
 Sannazaro 319
 Sarasvâti 186
 Sardanapal 303
 Sargatanas 134
 Sasseta 175
 Satana 89, 123, 168, 171,
 173, 175, 176, 274, 282,
 301
 Saturn 72, 76, 153, 166,
 240, 242, 243, 245, 247,
 250, 260, 267, 295, 306
 Satiri 280, 288, 306
 Saul 54, 93, 190
 Savinio (Alberto) 221
 Saxl (F.) 240, 242, 245

Scarron 278
 Schedel 282, 289
 Scherer (Valentin) 240,
 252, 280, 300
 Schifanoia (Palazzo) 84,
 164, 317
 Schillemann 283, 288, 289,
 305, 306
 Schmidt (Albert-Marie)
 330
 Schmidt (Georg) 214, 326
 Schul (P.M.) 320
 Schwitters (Kurt) 212, 221
 Sciapod 144, 278, 289
 Scorpion 64
 Scylla 137
 Selene 75, 155, 270
 Septembrie 64-65, 266,
 333
 Séraphine 208, 221
 Sérapis 77, 96, 97, 143,
 271, 272, 276, 289, 326
 Seurat 213
 Sfinx 94, 110, 124, 202,
 203, 218, 278
 Sibert (Claude-Hélène) 237
 Sibila 186, 201
 Sidrach 73, 111, 148
 Signorelli 171, 177, 302, 305
 Silene 57, 139, 287, 288,
 298
 Simion (sfântul) 69, 73
 Simon (din Samaria, Ma-
 gicianul) 68, 69, 178, 267,
 279
 Sirena 201, 277, 333
 Sirius 161, 164
 Sluys 276
 Soare 67, 77, 243, 246,
 256, 267, 270, 271, 288,
 295, 309, 318, 320
 Socrate 313
 Solomon 269, 303
 Solon 111
 Sohrawardi 104, 125
 Somaré (Enrico) 305
 Sorel (Charles) 290
 Sphinx 281
 Stabius J. 252
 Stech 270
 Stihéno 136, 286
 Stobeus 182
 Sturluson Snorri 81
 Svanberg 236

Sutherland 226
 Syngnathus 146
 Tabourot (Estienne) 245
 Tages 91, 94
 Tammuz 194, 306
 Tanguy (Yves) 217, 338
 Tanit 182
 Tanning (Dorothea) 235
 Tarasca 144, 174, 201, 290
 Tartar 45
 Teba 81, 94
 Tebaida 90, 120, 163
 Teniers (David) 48, 262
 Teofil 178
 Terențiu 313, 319
 Terențiu (sfântul) 97
 Tegernsee (Wernhervon) 44
 Terpsichora 319
 Terra 131, 294
 Tertullian 151
 Teseu 166
 Themis 39
 Thoth 166, 270
 Timothée 271
 Tintoretto 81
 Titani 72, 131, 203
 Tițian 277, 316
 Tobey (Mark) 221, 237
 Tolnay (Charles de) 261,
 273, 298, 299
 Tory (Geoffroy) 91, 319
 Tournes (Jean de) 82
 Toyen 227
 Traini (Francesco) 304
 Trifon (sfântul) 263
 Tușulșa 166
 Tyché 316, 317
 Ubac 218
 Ubu 320
 Uccello 99, 262
 Ulise 48, 49, 132
 Uraeus 165
 Urania 319
 Ursula (sfânta) 181
 Uruk 131
 Usener (H.) 156
 Valentin (Basilie) 281, 294
 Vandier (J.) 271
 Van Dyck 142
 Van Eyck (Jan) 92, 104
 Varagnac 287

Varro 112, 294
 Varron 151, 252
 Vărsătorul 66, 75
 Varuna 45
 Vasari 305, 311
 Vax (Louis) 331
 Velázquez 142
 Venus 97, 128, 163, 185,
 186, 187, 188, 243, 247,
 306, 309, 311, 313, 314,
 315, 316, 317, 318, 319,
 320
 Vérien (Verrien) 241, 246,
 247, 258
 Verona 97
 Vertova (Luisa) 307, 311,
 314
 Vertumnus 265
 Vézelay 282
 Vicii 40, 64, 169
 Vieillard (Roger) 238
 Vignaux (Paul) 295
 Villon (Jacques) 213
 Virry (Ph.) 147
 Virchow 283
 Vișnu 137
 Vitruviu 167
 Volmat (Robert) 337
 Vohu Mano 94
 Vulcan 247
 Vulturnus 293
 Wadsworth 227

Waldberg (Patrick) 323,
 328
 Walker (D.P.) 250
 Weiditz (H.) 307
 Weyl (Hermann) 332
 Wiertz 204
 Witz (Konrad) 182, 183
 Wols 224, 225, 226, 237,
 331, 332
 Xenon 294
 Xenofon 100
 Xerxes 106
 Yggdrasil 165
 Zagreus 170
 Zainer (Johann) 132
 Zamolxis 82
 Zeno (sfîntul) 304
 Zervos (Christian) 322
 Zethus 188
 Zeus 74, 105, 131, 138,
 165, 185
 Zimmer 154
 Zodiac 40, 66, 71, 72, 75,
 77, 107, 111, 242, 266,
 271, 272
 Zohar 186
 Zoroastru 111, 337
 Zosimos (Alchimistul, din
 Panapolis) 72
 Zostrian 111

CUPRINSUL

CUVÎNT ÎNAINTE	5
PREFAȚĂ: Real, Imaginar și fantastic	15
INTRODUCERE: Încercare de a defini arta fantastică în locurile și ființele sale	35
I. SPAȚII ȘI LOCURI	53
II. FIINȚA HIBRIDĂ	108
CONCLUZIE	200
LISTA ILUSTRĂȚILOR	240
GLOSAR	339
SUMAR ANALITIC	361
INDICE	371

Biografii. Memorii. Eseuri

arta și imaginarul

Cum nu vreau să rezum cartea pe care o s-o citiți cu nerăbdare, vreau să mă întorc la ideea că trebuie să legăm arta fantastică de basm, de acea fericită invenție a sufletului omenesc care transportă dorința față de irealizabil în vis.

EUGEN BARBU